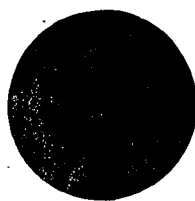
MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1972 fascicolo 7/8

BIANCO E NERO

SOMMARIO

2 *a.f.*: Quattro anni dopo

4 *Morando Morandini*: Francia/cinema

8 *Alberto Farassino*: Francia/cinema/teoria

45 *Fabio Carlini*: Politica/cinema/acitilop

55 *Franco Ferrini* e *Alfredo Rossi*: Cinema/psicanalisi/politica

81 *Francesco Casetti:* Oltre l'iscrizione, la scrittura

94 *Fabio Carlini - Mauro Marchesini*: L'altra faccia del cinema su alcuni « autori » sopravvissuti al maggio

107 Gruppo Dziga Vertov (J.-L. Godard e J.-P. Gorin) Lotte in Italia

140 *DOCUMENTI*

Anno XXXIII - fascicolo 7/8 luglio-agosto 1972
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

MENSILE

LUGLIO/AGOSTO 1972

7/8

ANNO XXXIII

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

BN

IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68

a cura di
Alberto Farassino

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

QUATTRO ANNI DOPO

« *Rappresentazione*: scambio, identità, quadro, sdoppiamento, capitalismo, idealismo, segno.
Scrittura: produzione, infinito, reticolo, doppio, materialismo, dialettica, spazio. »

Ph. Sollers

Le prefazioni, come è noto, si scrivono sempre per ultime. Ma non è solo per comodità che anche in questo caso se ne è posticipata la scrittura e anticipata tuttavia l'apparizione. Questa premessa vuole essere infatti, più che la presentazione del progetto che ha dato vita alla realizzazione del fascicolo, una prima lettura del lavoro svolto.
Il progetto era generico e pericoloso: il maggio 1968 rischiava di essere visto come mito aureo, pretesto per una sorta di militantismo della nostalgia. Questo anche nell'ambito del cinema. Dopo un decennio in cui il cinema era andato, ma gradualmente, deperfezionandosi, il 68 ha segnato per alcuni aspetti fratture radicali e l'inizio di un nuovo modo di fare e di intendere il cinema. Assegnare al « nuovo cinema », di oggi una matrice unica e originaria, questo era il pericolo obbiettivo del progetto iniziale.
Il lavoro svolto dovrebbe averlo impedito, non certo negando o occultando la frattura avvenuta, ma interrogandola e ridefinendola, anche in relazione al cinema « di prima », alle sue articolazioni, alle sue categorie. Un cinema che non rifiutiamo e che continueremo a interrogare. Perché se il cinema francese che qui ci interessa è quello prodotto dal e dopo il '68, vediamo ancora i legami storici che uniscono « Francia » e « cinema », anche se hanno cessato di affascinarci magicamente i miti che essi hanno prodotto (Cinémathèque, Cahiers du Cinéma, cinéphilie...).
Per questo coloro che hanno scritto i vari testi, e che appartengono tutti alla generazione che ha « fatto » il '68, ma che ha cominciato ad andare al cinema prima, hanno scelto di farsi precedere da un intervento di Morando Morandini: a sottolineare insieme contraddizioni e continuità, residui di nostalgia e inizi di un rapporto tra film e critica che non servì solo a sprovincializzare la cultura cinematografica italiana, ma a produrre le prime basi di una nuova teoria del cinema.
Partire da questi rapporti e riflettere su queste contraddizioni ha voluto dire dunque individuare dove passa maggiormente la frattura aperta dal maggio francese: non tanto nel campo dei film, ma in quello della **teoria.** Da qui deriva allora non solo il fatto che sia un'attenzione teorica, più che critica o valutativa, quella che sorregge i vari testi, ma soprattutto la specificità delle categorie teoriche usate, quel « linguaggio comune » che i vari articoli hanno tra loro e che co-

stituisce, più che non l'omogeneità dell'oggetto, il vero elemento di unità del fascicolo.
La frattura che il maggio ha prodotto è infatti, per noi, la fine di nozioni consolidate, quelle su cui fino allora la teoria e la critica erano cresciute: la primarietà della storia lineare e del soggetto, della rappresentazione e del voler dire.

Così si spiega la particolare architettura di questo fascicolo, in cui la linearità è spezzata, i soggetti (film e autori) sono **attraversati** e **raddoppiati** da testi diversi, la storia è inframmezzata da assenze vistose. Se si parla ancora di alcuni « autori » consacrati dagli anni 60 è per sottolineare conflitti e differenze, e le lacune presenti non sono prive di senso, perché servono ad individuare posizioni di isolamento, splendido ma spesso inaccessibile.

Altri nomi invece compaiono più volte, vengono continuamente invocati e interrogati. Anche qui non si tratta di volersi limitare alle « avanguardie » per partito preso o per estetismo. Ci sembra solo che è a partire da certi film che la teoria (del cinema e del discorso sul cinema) possa crescere meglio e con maggiori risultati. Insomma, l'avere lavorato in gruppo non ha significato spartirsi preventivamente un oggetto già individuato e suddiviso, per poi esercitare individualmente le personali capacità di lettura, ma proporsi una serie di obbiettivi teorici da raggiungere con interferenze, ripetizioni, spaziature. Oggetto e metodo si sono confusi: e alcuni testi sono meno un discorso su certi « argomenti » francesi che un discorso prodotto attraverso categorie della cui prima elaborazione riconosciamo alla critica francese il merito.

Parlare della Francia per introdurre certi discorsi in Italia. La pubblicazione di una trascrizione grafica del film **Lotte in Italia** riassume così molte esigenze che hanno guidato la scrittura del fascicolo. Un film francese riferito a una realtà italiana innanzitutto. Ma soprattutto un film rigorosamente teorico, uno dei pochi in tutta la storia del cinema. E ancora: un film che affronta gli stessi temi trattati dai testi scritti: riflessione sul cinema e sulla rappresentazione, sulla politica e sull'ideologia. Insomma un film, per noi, di capitale importanza e non abbastanza visto e valorizzato, benché ne esista una versione italiana, in Italia.

I documenti con cui si conclude il fascicolo risentono invece di una scelta più empirica: si tratta semplicemente delle traduzioni italiane di testi — sul cinema e sulla politica culturale cinematografica — inediti, cioè mai pubblicati su riviste o altri luoghi ufficiali, ma solo su bollettini, volantini ecc. E' una sezione in cui domina l'eclettismo; sia l'interesse storico che il valore teorico dei vari documenti sono infatti diseguali. Ma essi riescono a coprire con una certa compiutezza l'arco di tempo e di posizioni che va dal maggio 1968 a oggi e a svolgere un ruolo probabilmente non inutile di informazione o, forse, di controinformazione.

a.f.

MORANDO MORANDINI

M'hanno chiamato a rendere testimonianza — personale, di gruppo, di generazione — sul significato dell'incontro con quel giovane cinema francese che faceva i suoi quattrocento colpi verso la fine degli anni Cinquanta. Ho accettato con un po' di malinconia ironica: quella di un moschettiere di Dumas vent'anni dopo, quella di un vecchio reduce invitato a parlare di una guerra ormai consegnata ai libri di storia, mentre fuori avvampano altre battaglie.
Per capire l'atteggiamento di quei critici, una piccola minoranza, che in Italia « appoggiarono » o, comunque, furono aperti, disponibili, comprensivi verso la « nouvelle vague » e le sue idee, (non soltanto e non tanto verso le opere), è necessario ricordare ai giovani, agli ignari, agli smemorati che cos'era e in che stato si trovava il cinema italiano in quegli anni.
La gestione Andreotti, gagliardamente difesa dai suoi successori e portatori d'acqua con Gian Luigi Rondi in testa, aveva trasformato il cinema italiano in un cinema di iloti e di idioti, di vacanze d'inverno e di racconti d'estate, di poveri ma belli e di maggiorate fisiche, di sederi della buona società guardati e non toccati, e di sederi di cameriere guardati e toccati. Era il periodo in cui *Morte di un amico* (1959) di Franco Rossi (da un soggetto di Pasolini) era bocciato dalla censura in prima istanza quale « fosca rappresentazione della vita delle borgate romane », e liberato in seconda istanza, da una commissione in cui c'era anche Rondi, perché « da un'obiettiva visione del film si può rilevare che esso non tende affatto ad illustrare la vita delle zone periferiche di un grande centro ». Il che, come è noto, è un grave reato.
Esagerazioni polemiche? La mia è una testimonianza, ricorrerò a un ricordo personale. Nel 1958 feci parte della commissione dei premi di qualità, e fu una fatica boia — almeno per Mario Gromo e per me che in commissione rappresentavamo la critica — trovare cinque — diconsi cinque — film « nazionali » di particolare valore tecnico, artistico e culturale, come il regolamento esigeva, da premiare con 25 milioni ciascuno. E non erano fiori di capolavori: *Le notti bianche* di Visconti, *L'uomo di paglia* di Germi, *I sogni nel cassetto* di Castellani, *Città di notte* di Trieste, *Giovani mariti* di Bolognini.
Era il tempo in cui, dimenticando che Orson Welles aveva girato *Citizen Kane* a ventisei anni e Ejzenštejn ne aveva ventisette all'epoca del *Potemkin*, si rimirava Maselli, esordiente con *Gli sbandati*, come un mostro di precocità. Nonostante i solitari Antonioni e Fellini, questo, o fratelli d'Italia, era il cinema italiano all'arrivo della « nouvelle vague ».
Che cosa si intuì in quel coacervo di film francesi tanto diversi e di intenzioni

così confuse, di registi ventenni che erano già incartapecoriti e di quarantenni con lo slancio della gioventù, di disimpegno e di dilettantismo, di provocazione e di astuzia, al quale era stata apposta l'etichetta di « nouvelle vague »? S'intuì che il cinema stava cambiando, che si stava entrando in una nuova fase della storia del cinema. Con una certa dose di ridicola ed enfatica ingenuità, dopo aver visto a Cannes *Hiroshima mon amour*, mi capitò di scrivere su un quotidiano che Alain Resnais aveva fatto del cinema « come lo si farà, forse, fra venti o cinquant'anni ». Dopo il cinema muto (fisico, muscolare, istintivo) e quello parlato (fase semintellettuale in cui s'accarezzava il teatro), si stava entrando nel periodo di chi faceva il cinema come se scrivesse, il cinema della gente che avrebbe scritto romanzi se il cinema non fosse esistito.

Nel 1961, in una stagione in cui, sull'esempio francese, un grosso produttore aveva lanciato una campagna per promuovere un « nuovo corso » del cinema italiano, a qualcuno venne di fare, durante un dibattito, un confronto tra il giovane cinema francese e l'ultima generazione registica italiana. Ai nostri registi fu rimproverato: 1) di non avere, come i francesi, una personale concezione del cinema come linguaggio, e di non cercare abbastanza in questa direzione anche a costo di errori che talvolta possono essere più fecondi di certe riuscite; 2) mentre si accusavano i francesi di essere troppo autobiografici e disimpegnati, intellettualistici sino al narcisismo e di realizzare film comprensibili soltanto agli amici, alla tribù e al clan, i nostri registi peccavano per i difetti opposti: troppo poco autobiografici e personali, sembravano spesso — di fronte ai temi sociali — o insinceri o convenzionalmente oratori; alla resa dei conti il loro era o rischiava di essere un conformismo, frutto di un compromesso tra un impegno ideologico piuttosto esterno e le esigenze del mercato: una sorta di realismo socialista all'italiana, contrabbandato attraverso i canali di un sistema paleocapitalistico; 3) mancava negli italiani il gusto del cinema saggistico, l'inclinzione all'esperimento, il coraggio del rischio personale: che cosa potevano contrapporre a quelle forme di cinema libero, più o meno svincolato dall'industria, che si erano manifestate in Francia, negli Stati Uniti, in Gran Bretagna?

Accanto a quell'intuizione sulla trasformazione in atto — che i fatti hanno dimostrato giusta: negli anni Sessanta il cinema è cambiato più che nel trentennio precedente — c'era, insomma, nella nostra adesione alle idee e alle opere che giungevano d'oltralpe, anche una reazione di tipo polemico al modo in cui andavano le cose nel cinema — e nella critica — di casa nostra.

Che cosa ci fece capire, in che cosa ci aiutò e ci cambiò l'incontro con il cinema

francese? Che cosa imparammo in quegli anni anche per merito suo? Tenterò di riassumere il discorso in dieci punti:

1) ci si rese conto che per fare il cinema non era indispensabile conoscere i « segreti » della tecnica attraverso anni di gavetta: forse che in letteratura ci si meraviglia se qualcuno pubblica il suo primo romanzo a venticinque anni?

2) anche se ci si illuse e si esagerò nel parlare di « rivoluzione dei mezzi di produzione » (più che di indipendenza dal sistema, si trattò di inserirsi nel sistema, sfruttandone la crisi e i punti deboli), i francesi ci insegnarono come si potesse fare del cinema d'autore attraverso il basso costo, pur non dimenticando quanto questa pratica fosse un limite;

3) imparammo che l'affermazione di Giraudoux che fa da cardine alla *politique des auteurs* (« *Non esistono opere, ci sono soltanto autori* ») poteva essere ribaltata e che le due formule sono vere e false nella medesima proporzione;

4) cominciammo ad analizzare il problema del cinema come coinvolgimento o come straniamento, arrivando a capire, per esempio, che il neorealismo aveva contribuito a far riflettere gli italiani su se stessi e sul proprio paese, ma non certo sul cinema che pure era il mezzo attraverso il quale tale riflessione veniva proposta e filtrata;

5) imparammo che soltanto dalla tecnica — o dall'economia, insomma dalla pratica — può svilupparsi un'ideologia;

6) ci liberammo definitivamente — e non soltanto a parole — delle vecchie teorie sullo « specifico » (storicamente giustificate e utili, d'altronde) per accettare il miscuglio dei generi e anche dei mezzi cioè la contaminazione del cinema col teatro, la letteratura, la musica ecc.;

7) imparammo che la critica è il cinema e che il cinema è la critica cioè l'una il prolungamento dell'altro e viceversa;

8) arrivammo a prendere coscienza critica che fin quando non si capisce la funzione formale di un argomento, è inevitabile trattare i film come dichiarazioni il che corrisponde ad adibire il cinema (l'arte) a uno scopo, mentre un film non è una dichiarazione né la risposta a una domanda, ma *un'esperienza*: non è soltanto *su* qualcosa, è qualcosa;

9) ci rendemmo conto dell'importanza del suono in presa diretta e del fatto — che ormai avevamo dimenticato tanto ci eravamo abituati — che quello italiano è un cinema sonorizzato, non sonoro e che un film bisogna vederlo e ascoltarlo, ma non soltanto in senso contenutistico;

10) imparammo che, parlando dell'antitesi tra forma e contenuto, si finisce quasi sempre col mettere all'interno il contenuto e all'esterno la forma, mentre sarebbe opportuno invertire i termini (Cocteau: « *Non è mai esistito uno stile decorativo. Lo stile è l'anima che, per nostra sfortuna, assume la forma del corpo.* ») e che, anche assumendo per stile il modo del nostro apparire, ciò non implica un'opposizione tra l'apparire e l'essere; quasi sempre le due cose coincidono: la maschera è il volto.

Che cosa concludere? Di là da ogni giudizio sul valore espressivo e l'importanza storica dei singoli film o del movimento nel suo insieme, l'incontro con il cinema francese di quegli anni aiutò e costrinse — non da solo, s'intende — alcuni di noi, una parte della critica italiana (ma anche gli altri, in varia misura...) a rivedere i propri strumenti, a correggere i metodi, a mettere in discussione i maestri, a prendere le distanze da certi (ottimistici) schemi storicistici, a guardar dentro alla (conservatrice) cultura di sinistra, ad aprirsi a un'altra idea-immagine del cinema.

Non si trattava di cambiare maestri ma — come aveva detto Vittorini — di « mettersi, semplicemente, al corrente col mondo ». E di non dimenticare mai che si è soltanto quando si cambia. Mi sembra che il lavoro che altri critici, altri giovani hanno in questo fascicolo per lo studio e l'analisi dell'ultimo cinema francese, sia in qualche modo la continuazione di quel discorso, di quella ricerca, di quel cambiamento.

ALBERTO FARASSINO
FRANCIA/CINEMA/TEORIA

Uno

Chi ripensi, pur animato dalle migliori intenzioni di sottrarsi alle mitologie e alle suggestioni di una stagione del resto ormai lontana, al maggio francese e al ruolo che in esso svolse il cinema, difficilmente riuscirà ad evitare un certo numero di stereotipi. In pochi anni alcune visioni hanno fatto in tempo a cristallizzarsi e a divenire emblematiche, tutta un'iconografia si è formata e consolidata. E l'immagine del cineasta armato di 16 mm. che scende nelle strade a filmare gli scontri tra studenti e polizia ne è una delle figure più ricorrenti.

Si ricordano naturalmente altri gesti e altri avvenimenti, il lavoro nelle fabbriche occupate per realizzare insieme agli scioperanti le testimonianze visive di azioni tutte ritenute esemplari, o la contestazione, scenografica e ingenua insieme, del festival di Cannes. Ma l'atto barricadiero, capace di accomunare per un attimo Resnais, Godard e Lelouch, conserva una sua più peculiare significatività, pare riassumere da solo scelte politiche, convinzioni estetiche, atteggiamenti morali. Il maggio cinematografico è il cinema di barricata, la cinepresa come arma, la fiducia illimitata nel potere delle immagini liberamente realizzate. Il cineasta pare rinunciare ai suoi privilegi demiurgici, alla sicurezza di chi, con una parola, può dare inizio all'*azione*; si espone ad un rischio prima estetico che fisico e in questa scelta scopre nuove alleanze per sé e nuovi statuti per il cinema.

Tutto ciò, si è voluto ricordarlo subito, appartiene più alle schematizzazioni del mito che alla reale complessità della pratica cinematografica quale si sviluppò nei giorni della grande crisi. Ma se si sottolinea il carattere « culturale » cioè artificiosamente costruito da tutta una manipolazione pubblicistica successiva di quella formula di fare cinema, non è per dichiararla non reale, per abbandonarne l'analisi e mettersi alla ricerca di altre modalità di lavoro filmico, pure presenti in quei giorni, da dichiarare più autentiche. Al contrario ci si vuole interrogare sul perché di questa riduzione, vedere per quali motivi il cinema che si è definito « di barricata » e che, per allargare di poco la prospettiva chiameremo da ora « militante » ha avuto la sorte di rappresentare totalmente — a posteriori — il cinema del maggio e di porsi per i cineasti come modello di comportamento, non crediamo spontaneo né istintivo, nei giorni cruciali del maggio stesso. Gesto dunque non così innovatore e non privo di codificazioni quello di scendere nelle strade a filmare la rivolta, ma al contrario maturato da anni di incubazione teorica, di esercizio tecnico, di dibattito su cosa il cinema debba essere. Non occorre, per ricercarne le origini, impostare complicate archeologie: dietro l'uso « militante » della cinepresa non è difficile vedere le poetiche del « cinéma direct », un'insofferenza da lungo tempo covata per l'apparato cinematografico e

il suo repertorio di regole e condizionamenti anche linguistici. Con il *joli mai* sembra infine giunto il tempo, auspicato da tutta una generazione di baziniani, in cui la realtà parla da sola (cosa di più significativo della rivolta, che è rottura dell'ordine, sovvertimento di un mondo ormai banalizzato e perciò asemantico?).

Il cineasta non deve far altro che osare, se saprà sovvertire le norme consunte e scoprire nuovi interlocutori il mezzo parlerà per lui. E anche in questo atteggiamento emergono vecchie predisposizioni: le debolezze di Bazin per certe forme di cinema marginale, recante le tracce del provvisorio e del rischioso, o le *rêveries* di Rouch sul valore magico della cinepresa, sulla sua capacità di trasformare le coscienze e la società.

Era insomma tutta la cultura cinematografica francese a suggerire quei gesti in seguito mitizzati come immediati e istintivi, ma anche su questa mitizzazione del dopo occorre riflettere. Perché insomma fra le tante azioni direttamente politiche condotte dai cineasti nei giorni del maggio (la lotta contro gli apparati ideologici di stato — C.N.C., I.D.H.E.C., Cannes — oppure lo sforzo di organizzazione e autodefinizione politica) sono ancora i momenti dell'azione filmica, del reportage, a caratterizzarsi come i luoghi privilegiati del militantismo cinematografico? La tradizione, questa volta, non portava affatto a quell'identificazione fra documentarismo e cinema militante che dal 68 in poi è diventata pressocché esclusiva.

La vie est à nous di Renoir, per ricordare il più illustre degli antecedenti, non aveva affatto i caratteri di improvvisazione e di immediatezza che trent'anni dopo dovevano essere considerati indispensabili per garantire la matrice di lotta di un film, il suo statuto extraistituzionale.

E' dunque nella specificità politica del militantismo sessantottesco, e non nella tradizione cinematografica, che bisogna cercare i motivi di quell'accostamento.

Verificare a livello di teoria politica le scelte operate dal cinema del maggio nell'ordine delle grandi figure della rappresentazione (documentarismo invece di finzione, immediatezza invece di elaborazione del prodotto filmico) significa anche individuare una comparazione analogica fra cinema e politica di cui dovremo in seguito sottolineare l'importanza. Ci si concederà tuttavia che l'analisi politica sia non molto articolata e si limiti a suggerire i motivi principali fra quelli con cui la generazione studentesca del '68 e dieci milioni di scioperanti francesi tentarono di mettere in discussione i temi del potere, dell'ordinamento sociale, dei fondamenti istituzionali. In concreto si porrà l'accento su un tratto che quattro anni di lontananza dagli avvenimenti e la riflessione sugli esiti e sulle varie ricomposizioni del movimento del maggio indicano come fortemente pertinente per una definizione globale di specificità. Il maggio '68 fu infatti in una misura che ha pochi antecedenti storici il trionfo della spontaneità e delle autonomie.

Cresciuto al di fuori delle organizzazioni di classe e delle istituzioni, dette l'illusione a qualche migliaio di studenti del quartiere latino di aver promosso l'insurrezione nella Francia intera e di averla innescata in molti altri paesi. Più disposto a subire la violenza che a organizzarla riuscì a raccogliere adesioni e consensi attorno ad una serie di valori che assumevano in trasparenza connotazioni idealistiche e auratamente universali: la felicità, la genuinità, la dignità umana. In trasparenza, poiché l'opacità strumentale del momento politico veniva assotigliata e occultata: tutto e subito, il futuro a portata di mano, siate realisti e domandate l'impossibile, dessous les pavés c'est la plage... Osare significava già aver vinto, prendere la parola voleva dire essersi già liberati. Questa almeno la veste ideologica con cui il movimento del maggio si volle presentare, il senso globale di migliaia di volantini, documenti occasionali, scritte murali. E anche, proprio in quanto affermazione globale di cultura, il veicolo teorico attraverso cui la contestazione della scuola, del lavoro e dello stato cercò di riprodursi nelle pratiche significanti, nei linguaggi e, per quanto ci interessa ora, nel cinema. Il lavoro politico visto esclusivamente come militantismo di prima linea, presenza fisica nei luoghi del conflitto e del dibattito per cogliervi l'immediato e l'irrepetibile non poteva avere che il suo riflesso nel cinema diretto, colto sul vivo,

usato come strumento di intervento che più dalle intenzioni e dal contesto che dalla propria forma specifica riceve valore ed efficacia.

In molti momenti di crisi dei valori costituiti e di insufficiente elaborazione teorica per costruire i valori nuovi questi vengono cercati e immediatamente trovati nell'attivismo e nell'impegno morale: così, a livello di sistemi culturali, il verismo documentaristico si presentò « spontaneamente » ancora una volta come l'approdo più ovvio e più comodo. La risoluzione dei problemi estetici legati alle nuove esigenze avvenne, in un periodo che rifiutava ogni delega, proprio attraverso la delega realistica. Affidarsi alla realtà il più ingenuamente possibile parve l'unica soluzione corretta: il realismo, nella nostra civiltà, è anzitutto la sicurezza di non sbagliare. L'insufficienza teorica, lo spontaneismo estetico stavano proprio nella incapacità di considerare il carattere storico e culturalizzato dell'istanza documentaristica, nell'assenza di riflessione sull'apparato tecnico-produttivo del cinema stesso, mai neutrale e verginalmente disponibile anche se la realtà è incontaminata e se il cineasta è disposto ad annullarsi di fronte ad essa. Ma questo sarà un tema di discussione successivo; importa ora piuttosto ritornare sulla coppia spontaneismo-documentarismo da un diverso punto di vista, non più per precisarne i contenuti ma per riflettere sulle sue implicazioni strutturali. Con essa infatti si individua una messa in correlazione attraverso la formula dell'*analogia* di due universi, quello del cinema e quello della politica. Le figure della rappresentazione cinematografica si modellano su quelle della politica, il documentarismo, si è detto, è lo spontaneismo cinematografico o meglio la forma cinematografica che lo spontaneismo in quanto categoria politica assume. Non si vogliono dare definizioni teoriche dei due fenomeni, sia chiaro, ma sottolineare storicamente un rapporto che furono gli stessi cineasti impegnati nel maggio a istituire e sanzionare, proponendo così una delle tante realizzazioni che assunse, in quella stagione, una figura simbolica fondamentale per spiegare l'ideologia del maggio francese, l'*analogismo.*

Spiegare meglio come si giunga a individuare tale « figura », secondo quali presupposti metodologici, gioverà anche a preannunciare lo svolgimento teorico di questo stesso testo e a dichiararne le regole di composizione.

L'ideologia e la cultura cinematografica prodotte in Francia dal 1968 ad oggi, ciò che costituisce il campo d'intervento di questo discorso, possono essere descritte e analizzate secondo uno schema storico-evolutivo, che individui le matrici infrastrutturali, le linee di sviluppo, le determinazioni reciproche fra istanze sociali, culturali, politiche ecc. Il discorso sulla cultura può cioè essere appoggiato alle note articolazioni che la scienza storica e sociale stabilisce istituendo il proprio oggetto specifico. E' però possibile anche un'analisi non storicistica, non soggetta al linearismo e al teleologismo, e che proceda invece isolando grandi unità strutturali, *figure* globali in cui si articola l'universo simbolico, il sistema culturale, di una data società. Poiché l'oggetto da costituire è situato, in prima istanza, a livello della sovrastruttura ideologica, le categorie con cui verrà condotta l'operazione sono propriamente categorie filosofiche ed epistemologiche, cioè figure dei modi di procedere del pensiero. Attraverso il reperimento, che è contemporaneamente applicazione, di un ristretto numero di tali categorie all'ambito della cultura politica e cinematografica francese di questi anni si tenterà di verificare se essa costituisca un sistema coerente di pensiero, se di essa si dia un codice globale. Tale procedimento è lontano da un'ideologia strutturalistica perché lungi dal contemplare e modellizzare i suoi oggetti si troverà piuttosto a doverli smembrare e attraversare nel tentativo di una ricomposizione secondo un quadro teorico e dialettico non empirista né descrittivo. La pratica teorica essendo appunto trasformazione, trasformazione di nozioni ideologiche in concetti e conoscenze. Così questo testo procederà individuando, da una somma di osservazioni empiriche e di precodificazioni ideologiche, delle figure che sono precisamente categorie teoriche, alla luce delle quali riformulare le primitive osservazioni e produrre la conoscenza del proprio oggetto.

Così è stata anche prodotta la prima di tali figure, la nozione di *analogismo.*

L'analogismo è la forma di un pensiero istintivo e « immaginifico » [1], è la riformulazione teorica dello spontaneismo. Ma è anche, in maniera più evidente, la forma che assumono i rapporti fra politica e cultura nella Francia di questi ultimi anni e reciprocamente uno degli schemi più fecondi per produrre ideologia e cultura non volendo sottrarsi al confronto con la politica. Questa viene allora usata come sistema di riferimento, universo delle certezze su cui modellare in maniera speculare, analogica appunto, le altre costruzioni simboliche. L'intellettuale esercita il proprio lavoro specifico non promuovendone la *funzione* politica, né aiutando e solidarizzando col militante politico, ma mimandolo, riproducendone le scelte e i gesti all'interno dei propri temi di intervento. La figura dell'analogismo riassume così avvenimenti, teorizzazioni. I più significativi di questi temi costituiscono l'oggetto della prima parte di questo testo.

1. Temi dell'analogismo

a) *L'affaire Cinémathèque*

Il 1968 per il cinema francese comincia a febbraio con il caso Henry Langlois: il celebre fondatore e direttore della Cinémathèque viene dichiarato decaduto, alla scadenza del mandato, da un incarico da tutti e da sempre considerato intoccabile. E' il segno, per decine di cineasti e *cinéphiles* cresciuti alla sua scuola, della prima insurrezione dell'anno, preludio e prova generale dei fatti del maggio. L'indignazione e la volontà di opporsi con ogni mezzo ad una decisione obbiettivamente assurda e ingiusta sono sincere e piene di entusiasmo, e non solo in Francia; ma a rileggere oggi le cronache che i « Cahiers du Cinéma » dedicarono con quotidiana minuzia all'avvenimento è difficile evitare l'ironia: la distanza che ormai ci separa da quei fatti e la conoscenza di quanto sarebbe avvenuto due mesi dopo e delle scelte che in seguito i protagonisti di quella protocontestazione avrebbero effettuato contribuiscono a velare di ridicolo quei primi maldestri accenni di militantismo cinematografico. Non sappiamo però se sia giusto ironizzare: e comunque qui interessa considerare gli indubbiamente più seri fatti del maggio e dei mesi successivi non come esempi di rigore e impegno politico nei cui confronti sminuire e schernire le manifestazioni pro-Langlois, ma come modelli, ancora inconsapevoli, di riferimento, di fronte ai quali i fatti di febbraio assumono il carattere di sorprendenti anticipazioni e anche, come si è detto, di preparazione e presa di coscienza. E' in quest'occasione, per esempio, che i cineasti francesi — anzi gli Autori, fino ad allora sospesi nel prezioso mondo della *cinéphilie*, tra gli schermi del Palais de Chaillot e le pagine patinate dei « Cahiers » — scoprono forse più increduli che indignati il significato del gesto politico condotto in prima persona e, con esso, la vera faccia del potere

> Martedì 14 febbraio. Giorno dei manganelli. Una data nella storia culturale della Francia: non si erano mai visti i poliziotti caricare i cineasti, gli attori, gli intellettuali...

La tecnica con cui l'azione di appoggio a Langlois viene condotta e organizzata è la stessa che sarà tipica del maggio: conquista della parola, scatenamento della informazione alternativa

> Si erano scritti in tutta fretta dei cartelli che furono issati sulla porta. Alcuni cinéphiles, con i loro mezzi, avevano fatto stampare dei volantini... Il volantino è distribuito alla folla.

Ma è naturale che l'atto culminante sia il corteo, mimesi della discesa nelle piazze, teatro dove si rappresenta nei modi della farsa lo scontro con il potere

> Poi ci si mette in marcia, attraverso i giardini del Trocadéro, verso la

[1] V. la voce « Analogismo » a cura di Mario Sabbatini nel *Dizionario teorico-ideologico* di « Ideologie », nn. 16-17, aprile 1972.

sala di Chaillot. Si gridano slogan: « Holleaux, dimissioni! Barbin, dimissioni! ». Nei giardini, primo sbarramento di polizia e primi scontri. Godard riesce a infrangere lo sbarramento tutto solo.

Lo scontro è reale e violento, ma condotto nei modi della rappresentazione, come la *mise en scène* della sequenza di un film di guerra

Feriti fra i manifestanti: Godard, Truffaut curato sotto un portico, Bernard Tavernier col viso coperto di sangue... La folla rifluisce verso il Trocadéro. Godard dà l'ordine di disperdersi.

Le ferite non impediscono tuttavia ai cineasti di tenere il giorno successivo una grande conferenza stampa alla presenza di 300 giornalisti, 5 televisioni straniere, e decine di attori, critici, intellettuali. Preludio delle future assemblee della Sorbona e dell'Odeon, la conferenza si trasforma in luogo di proposte d'azione e di sfoghi sentimentali; le posizioni da cui si cerca di condurre la lotta contro una Cineteca senza Langlois si ispirano così alle grandi ideologizzazioni politiche, dal riformismo all'anarchismo, con strani connubi tra terrorismo e cinefilia

[Godard ai giornalisti] Se la Cineteca farà dei programmi, non pubblicarli, e se si è costretti a farlo dalla direzione del giornale, sabotarli, pubblicarli con degli errori. Io credo che l'importante, per ogni spettatore che non ha i mezzi di azione che hanno le organizzazioni o noi stessi, è il sabotaggio continuo: lacerare di nascosto la poltrona con una lametta da barba, gettare calamai sullo schermo, sabotaggio integrale per rendere inutilizzabile la Cineteca.

e ancora più sorprendenti accostamenti fra esilio politico e « esilio cinematografico »

[uno spettatore straniero] In seguito ad avvenimenti politici ho lasciato il Medio Oriente per venire in Europa. Potevo scegliere tra la Francia, l'Inghilterra e il Brasile: ho scelto la Francia perché c'era una cosa che si chiamava Cineteca... Se l'azione che noi iniziamo questa sera non va a buon fine c'è da disperarsi, non resta che emigrare.

L'azione comunque, per chi non ricordasse i fatti, fu vincente e Langlois venne reintegrato: ma non è questo il punto che ci interessa. E' invece indicativo il modo in cui quei fatti vennero vissuti e commentati, la continua presenza in essi del criterio analogico come figura del rapporto con la politica, e con esso il perpetuarsi di una vecchia ideologia: proprio mentre scendeva nelle strade e entrava in conflitto con l'organizzazione dello stato il cinema confermava, dietro le apparenze di una politicizzazione globale, di considerarsi un piccolo universo autonomo, all'interno del quale le regole del gioco politico potevano venir riprodotte in scala ridotta. La politica entrava insomma nel cinema, ma il cinema conservava ancora tutto il suo carattere di mondo chiuso, orgogliosamente settoriale, incapace di entrare esso stesso, con la sua specificità di strumento ideologico, nel vivo della lotta politica.

b) *Gli Stati Generali del cinema*

La proclamazione — 17 maggio 1968, dopo due settimane di rivolta studentesca e di mobilitazione operaia e intellettuale — degli Stati Generali del Cinema Francese può sembrare l'atto di una presa di coscienza più globale rispetto alla semplice e volontaristica discesa del cinema nelle strade che aveva caratterizzato i primi giorni della contestazione. Non più soltanto gesto esemplare, istitutore di improvvise alleanze sulla base di un miracolismo ancora riconosciuto alla cinepresa e all'artista che la impugna, il cinema viene ora considerato come fenomeno sociale ed economico implicante problemi che, più che di ordine estetico e espressivo, sono di accesso e controllo dell'espressione, di gestione e partecipazione ai poteri dell'immagine. Ma la contrapposizione fra la mitologia di un cinema improvvisamente libero e il riconoscimento dell'esistenza di un complesso apparato di controlli ed esclusioni tuttora gestito dalla classe che detiene il potere è troppo radicale per poter essere stata realmente presente, e in termini così consapevolmente antagonisti. Per i cineasti del maggio, anche nel

momento in cui organizzano l'unità di tutte le forze cinematografiche per istituire il conflitto con gli apparati, per negare i luoghi e le istituzioni dalla cultura ufficiale, è ancora l'atto individuale quello che conserva più potere eversivo:

> Noi abbiamo abbastanza fiducia nella comunicazione per sapere che la libera espressione distrugge la cultura borghese.

Così suonano le dichiarazioni programmatiche (tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da « Le cinéma s'insurge », bollettino degli Stati Generali, di cui usciranno solo tre numeri), di un movimento che fu soprattutto — si disse — « uno straordinario fenomeno psicologico » più che un gruppo compatto unito da precise affinità teoriche e ideologiche.

> Questi sono quaderni della libertà, che si impongono un unico divieto: quello di abbandonarsi alle polemiche fra artisti e di cadere sotto il gioco di una frazione.

Ma è chiaro che l'assenza di teoria e il rifiuto di acquisire discriminanti precise nasceva a sua volta da una scelta ideologica forse non esplicita ma ben individuabile da una lettura sintomale dei fatti e dei documenti. La lotta degli studenti appoggiata dagli operai, dagli intellettuali, dalla borghesia illuminata, dai paladini dell'obbiettività (« Le Monde ») offre l'esempio di un'istanza unitaria da imitare e riprodurre. Il Cinema così si ripropone come il luogo al di sopra delle ideologie e delle classi, gli Stati Generali si assegnano il compito di

> integrare le contraddizioni perché si definiscano e si instaurino le condizioni di esaltazione di tutto ciò che fa il cinema: lavoratori, mezzi tecnici e finanziari, forza creatrice, pubblico

In nome dell'esaltazione del cinema le contraddizioni e le differenze vengono annullate, l'operaio è equiparato al regista con un semplice atto di volontarismo e di moralismo egualitario che giova solo a chi, da una posizione già di privilegio sociale, è più interessato all'emancipazione della comunicazione che all'emancipazione di se stesso come lavoratore. Il cinema si sostituisce così al corpo sociale, viene eletto a soggetto della storia e i meccanismi dell'analogia trovano un comodo terreno di applicazione. I cineasti, per il fatto di non potersi esprimere « liberamente », si identificano con la classe dominata e impostano la lotta per il potere con i mezzi usati tradizionalmente dal proletariato nel suo scontro con le istituzioni della proprietà e dello stato. Scioperi e occupazioni vengono proposti e attuati secondo il più rigido meccanicismo. Così si dibatte a lungo, nelle assemblee, sull'opportunità di occupare il Centre National de Cinématographie — la Bastiglia del cinema francese — e non si imposta che con superficiale cautela il problema dell'intervento militante nelle sale cinematografiche, che per tutto il maggio continueranno così indisturbate a proiettare i tanto esecrati sonniferi per le masse. Ed è sempre seguendo i criteri di meccanica assimilazione fra cinema e lotta operaia che viene proclamato — pur dopo vari contrasti — uno sciopero generale che ha più il potere di bloccare la realizzazione e l'edizione dei film militanti che di contribuire ad arrestare l'apparato produttivo dello stato. Viene insomma dimenticata la specificità ideologica del cinema, il particolare modo in cui essa può contribuire alla lotta politica. Riemergono così vecchie forme di lotta ben note all'intellettuale: le 500 firme di cineasti che proclamano di non riconoscere più l'esistenza del C.N.C. e di voler dare nuove e autonome strutture alla categoria ricordano nella loro velleitaria durezza più che un gesto di presa del potere o la sanzione di una nuova situazione, uno dei tanti manifesti di protesta cui è quasi d'obbligo offrire un'adesione comoda e non troppo compromettente.

c) *I gruppi di realizzazione*

Si sa che gli Stati Generali, anche se il nome sopravvisse per qualche tempo, non videro durare a lungo il loro sogno unitario, l'aspirazione ad un cinema diverso ma non diversificato. D'altra parte l'unità assoluta non era stata conseguita neppure nei giorni più entusiastici: per tutto il mese di maggio funzionò ad esempio all'Odeon un *Groupe Information Cinéma* che rifiutava ogni struttura organizzativa

e che non volle confluire neppure in quella assai blanda degli Stati Generali. Alla fine di giugno, cioè all'avvio della normalizzazione gaullista, la maggior parte degli aderenti, desiderosi di riprendere il dialogo con il C.N.C., ben vitale nonostante gli affrettati affossamenti, diedero origine alla *Société des Réalisateurs Français*, organo nuovo per una politica culturale improntata a vecchi corporativismi. Tra i superstiti, esauritosi il mito dei film anonimi e indifferenziati, mere documentazioni delle lotte e anzi duplicati audiovisivi delle lotte stesse, che andarono a costituire uno stock di ricordi del maggio di cui gli Stati Generali divennero l'ente distributore, ripresero corpo le differenze, impostate solo in primo tempo sulle diverse pratiche realizzative dei singoli autori. A partire dai primi mesi del '69 le differenze si modellarono invece più precisamente sulle articolazioni politiche, riproducendo all'interno del cinema la topografia dei *groupuscules* che erano nati o si erano rafforzati con le lotte del maggio. I gruppi di realizzazione, forma francese del fenomeno europeo e mondiale del cinema alternativo, non sono assimilabili alle piccole cooperative di produzione indipendente sorte un po' dovunque negli ultimi anni proprio perché, con un piglio polemico spiegabile anche come reazione all'embrassons-nous sessantottesco, trovano la loro identità solo sulla base di differenziazioni *politiche*. Le distinzioni che da sempre, nella storia delle pratiche artistiche, sono state all'origine delle varie « scuole » e « correnti » vengono rifiutate come residuo borghese e intellettualistico ancor prima di riflettere sui sottintesi ideologici di quelle differenze. Così, nello spettro dei gruppi di realizzazione, tutte le tendenze e le colorazioni della sinistra ufficiale e non sono rappresentate. *Dynadia*, ora divenuto *Canal 10* si identifica nella linea del PCF, *Scopecolor*, un gruppo dalla breve esistenza che raccolse tecnici e giornalisti licenziati dall'ORTF, rappresentava la sinistra genericamente progressista e « obbiettiva », il gruppo *Dziga Vertov* si ispira la marxismo-leninismo, con forti accentuazioni teoriche non presenti negli altri gruppi, i *Cinéastes Revolutionnaires Proletariens* si pongono su posizioni operaiste, *Slon*, il gruppo più istituzionalizzato e burocratizzato, si presenta come forza di coagulo della sinistra su basi genericamente anticapitalistiche e antimperialistiche, il *Groupe Revolutionnaire d'Action Cinéma* dopo un avvio trotskysta si dichiara ora risolutamente maoista. Del maggio e della comune matrice degli Stati Generali rimangono in genere l'attivismo, il sospetto per la teoria, la dichiarata estraneità al sistema degli apparati culturali, soprattutto cinematografici. Con le riviste di cinema e con le articolazioni di politica culturale che in esse si riflettono i rapporti sono assai blandi, o più spesso decisamente rifiutati

DYNADIA Noi siamo prima di tutto dei militanti. Il nostro obbiettivo è di fare dei prodotti utilizzabili dai militanti e dalle organizzazioni del nostro Partito.

C.R.P. Non ci interessa di essere identificati come gruppo dai cinéphiles né che la nostra esistenza sia nota alle riviste di cinema. L'unico riconoscimento che ci importa è quello delle masse.

SLON Slon non è un gruppo né un gruppetto. E' una cooperativa a disposizione di tutti coloro che vogliono fare dei film e che condividono certe preoccupazioni comuni: la nocività dell'imperialismo, del capitalismo e del monopolio dell'informazione. E' la partecipazione a lavori concreti che definisce la partecipazione a Slon. Nient'altro.

G.R.A.C. Il cinema militante deve essere messo, risolutamente, al servizio della causa del popolo.

L'esigenza è insomma di porsi al servizio di qualcuno o di qualcosa, secondo vari gradi di immediatezza: la classe, o i suoi rappresentanti storici, o i suoi alleati. L'analogismo funziona non solo come schema generativo, matrice dei vari gruppetti, ma come mezzo per attuare un'identificazione — spesso autocritica — con i soggetti politici. La politicizzazione del cinema è ottenuta dall'esterno, attraverso i suoi destinatari, con i quali si cerca una sintonia di intenzioni e di interessi. L'analogismo comporta così come sempre la mimèsi identificativa e la svalutazione

della copia nei confronti della realtà vera, l'occultamento della specificità del significante nei confronti del significato, il cui rapporto finisce per essere puramente strumentale e non dialettico.

Solo un gruppo, quello animato da Godard e che si intitolava a Dziga Vertov cerca un diverso rapporto, non unidirezionale e meccanistico, con la sfera politica

> Dobbiamo fare film politici.
> Dobbiamo fare politicamente i film

d) *Il film dell'analogia: « Vento dell'est »*

Riprendiamo, sotto il nuovo titolo, il discorso precedente. Il gruppo *D. Vertov* propone dunque di fare « politicamente » i film, di inserire cioè nel momento produttivo del film le contraddizioni proprie dello scontro politico. E' evidentemente un'importante acquisizione rispetto alla politicità per delega propria dei film realizzati dagli altri gruppi che, non riflettendo in maniera specifica sulla propria pratica, finiscono per ripercorrere strade ampiamente battute dal cinema borghese e dal cinema progressista tradizionale. Ma all'interno dello spostamento di prospettiva effettuato, che ha messo in crisi la nozione di politicità del cinema come mera identificazione fra la linea ideologica di un gruppo e il sistema dei contenuti di un film, la figura dell'analogia permane, a modellare proprio i modi e i princìpi del lavoro filmico. L'analogismo diviene cioè più profondo e più radicale: il cineasta si comporta nel suo lavoro specifico — sul set, e non più sulle barricate — come un militante politico, ispirandosi a una determinata ideologia non per trasferirla nel film e comunicarla ai suoi destinatari ma per impostare su questa base i suoi rapporti di cineasta con l'apparato tecnico-produttivo del film stesso. Viene così suggerita una serie di identificazioni fra i momenti della tradizionale articolazione dei ruoli e delle fasi produttive del cinema e i soggetti dello scontro di classe. Produttore=capitalista; attore=aristocrazia operaia; regista=avanguardia politica; riprese=militanza attiva; teoria della immagine=teoria rivoluzionaria; comparse=proletariato; film=prodotto finito del lavoro alienato. *Vento dell'est*, il film « brutto », il film fallito, il film che, nonostante il prestigio dei nomi riuniti dal cast, non ha praticamente ottenuto una distribuzione regolare, si spiega totalmente attraverso questa serie di analogie, che lo ha trasformato da « western politico » quale voleva essere (anticipando quello che ora è un genere) in puro e semplice *atto* politico, assolutamente estraneo alle esigenze di ogni prodotto culturale, che richiede, in quanto tale, la garanzia minimale di un senso e di una sua comunicabilità. Ispirato ad un'ideologia anarco-operaista, *Vento dell'est* è più che un film il gesto di boicottaggio di una merce filmica, è uno sciopero selvaggio contro il capitale teso a bloccare la produzione e a danneggiare il padrone. I capitali stanziati per il film vengono distribuiti a pseudo comparse, di fatto esponenti dei gruppi contestatari romani; attori costosi vengono sottoutilizzati e inquadrati come fossero controfigure. Le riprese sono un pretesto per interminabili discussioni assembleari, la cinepresa si muove a caso, per fornire un prodotto privo di senso e inutilizzabile.

Senza dubbio questa lettura di *Vento dell'est*, o meglio delle operazioni che hanno portato al film, è parziale e tendenziosa, poiché la pratica realizzativa di Godard tende sempre a pensare se stessa, a divenire la teoria di una pratica, e questa teoria si riflette nell'articolazione delle immagini, lascia la sua traccia nelle presenze delle inquadrature, si trasferisce nelle tematiche dei dialoghi. Ma anche qui lo schema generativo è quello dell'analogia e gli accostamenti fra i termini dei due universi in causa, quello del cinema e quello della politica, sono espliciti e diretti

> Questo sogno, Hollywood fa credere che sia reale e più vero della stessa natura. In quest'offensiva tutti i mezzi sono buoni: travestimenti, maquillages, rappresentazioni. L'idea imperialista del reale passa per il reale stesso. Quali film si fanno a Algeri, all'Avana? Si pretende di lottare contro Nixon-Paramount, ma cosa si fa in realtà? (...) Breznev-Mosfilm dice di attaccare Nixon-Paramount, ma di fatto gli viene in

> aiuto (...) Il cinema materialista nascerà solamente quando si riferirà in termini di classe contro il concetto borghese di rappresentazione...

Il superamento teorico del gesto esemplare, che identificava la cinepresa con un'arma, il cinema diretto con lo scontro rivoluzionario, avviene così soltanto mutando e ampliando i termini dell'identificazione, trasferendo le analogie alla pratica storica e sociale.

e) *L'analogismo nella teoria: « Tel Quel »*

Parlare ora di « Tel Quel », una rivista che non è di cinema anche se la sua presenza si è fatta sentire anche esplicitamente in occasione di polemiche e dibattiti di pertinenza cinematografica, significa non tanto porsi alla ricerca delle matrici teoriche dei fatti e degli atteggiamenti finora considerati, quanto approfondire la natura della nozione di analogismo che li promuoveva. Non si tratta cioè, in una concezione che vede la separazione di teoria e di comportamenti concreti e che attribuisce alla prima un ruolo di promozione dei secondi, di assegnare a « Tel Quel » qualche titolo di « paternità » o comunque di fissare le fonti di comportamenti militanti e attivistici che si sono incontrati. Al contrario si cercano di esplorare nuovi settori in cui la figura dell'analogismo è operante, proprio per dimostrare come essa sia un articolo di codice generale, capace di condizionare anche i progetti teorici e non solo gli atteggiamenti « spontanei ».
Non che « Tel Quel » a partire dal campo che gli è proprio, la letteratura, non abbia un programma preciso di crescita e di « conquista ideologica » tale da non far considerare sue dirette filiazioni molte posizioni e molti apparati culturali fra i più significativi dell'odierna cultura, anche cinematografica, francese. La trasformazione in senso telqueliano di alcune riviste o di alcuni settori dell'insegnamento universitario indica proprio la forza di penetrazione dal progetto teorico e dei princìpi tattici di « Tel Quel » ma conferma anche la disponibilità della cultura francese ad accettare un discorso fondato su categorie che gli sono in definitiva già note e congeniali. Del resto l'autotrasformazione di « Tel Quel », l'apertura su nuovi settori d'intervento e l'affermazione dell'analogismo procedono attraverso i medesimi strumenti. « Tel Quel » precisa il proprio ruolo specifico come rivista non genericamente di letteratura e non solo di teoria della letteratura, ma di teoria delle « pratiche significanti ». Espressione che ha la funzione non solo di allargare il campo letterario a tutto il settore delle attività simboliche, sia « artistiche » che « scientifiche », quanto soprattutto di individuare uno spazio preciso, quello della produzione dei segni, istituendo un'opposizione col campo della produzione dei beni materiali ma anche contemporaneamente mettendo in relazione i due universi e fondando la possibilità di reciproche confrontazioni. Sia l'attività propriamente produttiva sia quella poetica e scientifica sono delle « pratiche », dei lavori di trasformazione di materie prime date. Ciò da una parte consente, come vedremo, un'identificazione analogica fra intellettuale e lavoratore manuale, e dall'altra istituisce nel campo del simbolico un nuovo concetto, correlato preciso del lavoro: la *scrittura*. La scrittura per « Tel Quel » non è un semplice doppio del linguaggio verbale, un'istituzione subordinata e con fini puramente pratico-utilitari, ma è il gesto originario di produzione del linguaggio, un momento attivo di costituzione e trasformazione del senso. Essa è disconosciuta in questo suo ruolo da tutta la tradizione letteraria e dalle estetiche idealistiche che, legate alla vecchia concezione della « creatività » del soggetto e del suo « voler dire » presuppongono in definitiva l'esistenza di un senso già dato che viene solo « espresso », cioè comunicato e scambiato fra i membri di una comunità analogamente a quanto accade nel sistema mercantile in cui il valore di scambio delle merci è preordinato e occulta il loro effettivo valore d'uso. Il disconoscimento estetico è lo stesso messo in atto dall'idealismo politico ed economico.

> La scrittura non come rappresentazione della parola ma come *processo produttivo translinguistico* (...) si rivela come da sempre occultata allo stesso titolo del lavoro nella teoria premarxista.

> Si nasconde il fatto che il senso non è che un prodotto del lavoro di segni reali, il risultato della fabbricazione di un testo, precisamente come si nascondeva il carattere di merce della moneta oro (metallo lavorato, che ha valore solo per questo lavoro) per farne un segno arbitrario secondario.

Tale occultamento appartiene comunque ad un epoca la cui chiusura storica è segnata. L'identificazione fra sistema mercantile e sistema dei segni consente di preannunciare come l'ideologia della parola, al pari dell'ideologia del valore siano minacciate da qualcosa ad esse radicalmente *estraneo.*

> Questo « fuori » è contemporaneamente, per noi, l'ascesa storica irreversibile del marxismo nei suoi effetti politici *e* l'apparizione della questione della scrittura come problematica « multidimensionale » a lungo rimossa dal linearismo del pensiero del segno.

Marxismo dunque: ma il riferimento a Marx è un'acquisizione relativamente recente nella storia di « Tel Quel », che aveva pubblicato il suo primo numero nella primavera del 1960 ben lontana da preoccupazioni politiche. D'altra parte non è stata un'istanza politica quella che ha condotto la rivista sulle posizioni del materialismo storico e dialettico, quanto appunto la scoperta di un sistema di analogie che permettono di studiare la linguistica attraverso l'economia politica e di leggere quest'ultima con le categorie della linguistica.

> Marx presenta una economia o una società (un significato) come una permutazione di elementi (significanti).

Marx insomma viene scoperto, insieme a Freud, come uno degli autori che hanno operato una « rottura » nel pensiero occidentale liberandolo dall'asservimento al sistema dello scambio e della mercificazione del valore. Tale sistema è ancora dominante nell'ambito delle pratiche significanti, dove si colloca appunto il progetto « di rottura » di « Tel Quel ».

> In riferimento alla « letteratura » ciò che noi proponiamo vuole essere altrettanto sovversivo della critica fatta da Marx all'economia classica.

Un certo lavoro di avanguardia letteraria non si presenta così come operazione limitata, intellettualistica, slegata dalle esigenze politiche concrete. Per gli intellettuali lavoro politico e lavoro letterario possono coincidere: essere marxisti significa ripetere nell'ambito del significante le trasformazioni operate da Marx nell'ambito della teoria delle merci. Il disoccultare la scrittura, sia attraverso l'attività critica che attraverso un certo tipo di attività poetica (e in « Tel Quel » testi « poetici » e testi « teorici » non sono separati da alcuna differenza, la poesia essendo anche teoria e viceversa) corrisponde allo svelamento del carattere alienato del lavoro, alla liberazione della sua carica eversiva e all'innesco della rivoluzione. Rivoluzione nel linguaggio, beninteso, ma che è parte della rivoluzione sociale.

> Non si può fare una rivoluzione economica e sociale senza fare, nello stesso tempo e su un altro piano, una rivoluzione simbolica. Se si fa una rivoluzione economica e sociale senza fare contemporaneamente e coi mezzi che le sono propri una rivoluzione « simbolica » si fa una rivoluzione sospesa che — per non essere stata fatta al livello del linguaggio — può degradarsi, attardarsi in una fase piccolo-borghese...

Si avvertono chiaramente in questo ultimo frammento echi maoisti. In effetti, dopo il marxismo classico, il maoismo ha rappresentato l'altra scoperta « linguistica » di « Tel Quel », fino a diventare, negli ultimi mesi, mitologia della Cina e di tutto ciò che è cinese. Ma interessa, ora che ci occupiamo di una fase precedente della teorizzazione telqueliana — vedremo altrove le trasformazioni più recenti — osservare come anche il maoismo sia stato acquisito attraverso la mediazione dei problemi legati al linguaggio e alla scrittura.

> La maggior parte di noi è molto interessata alla Cina, alla lingua cinese, al problema specifico che pone l'esistenza del cinese che è una forma di scrittura molto diversa dalla scrittura fonetica usata dalla nostra cultura. Noi pensiamo che la Cina abbia un grande avvenire storico.

Ma se il riferimento al marxismo e soprattutto al pensiero di Mao Tse-tung è frequentemente sottolineato ed esibito, e produce un tipo di scrittura pittorescamente « cinese », le soluzioni ed i compiti che « Tel Quel » si assegna ben poco hanno a che vedere con il maoismo tipico dei gruppetti. L'identificazione fra lo schema concettuale che articola la struttura economica e quello che si cerca di promuovere nell'ambito della sovrastruttura simbolica porta ad un atteggiamento di politica culturale ben lontano dai programmi del militantismo sessantottesco. Posto che la contraddizione principale borghesia-proletariato si riproduce nel terreno dell'ideologia come contraddizione specifica fra idealismo e materialismo, compito dell'intellettuale rivoluzionario diviene contribuire all'affermazione del materialismo negli apparati ideologici, valorizzare e promuovere, nei testi, l'apparizione della scrittura.

> ...scrittura il cui destino ideologico è corollario di quello del materialismo. Materialismo comporta qui l'aggettivo *semantico.* Poiché la borghesia controlla tutti i mezzi di produzione testuale (edizioni, insegnamento) la lotta è da condurre a livello di queste stesse contraddizioni.

Dunque nessuna discesa nelle piazze, secondo le parole d'ordine più ricorrenti, e nessun gesto di accostamento empirico alle lotte politiche ed operaie. Il legame fra intellettuali e classe operaia non è da ricercare volontaristicamente ma esiste di fatto, grazie alla mediazione del « solo partito possibile » e secondo una interpretazione organica e strutturale del tutto sociale in cui il lavoro linguistico trova un posto secondario ma non indifferente.

> Bisogna considerare che ci sono dei *livelli* — e questa concezione è molto compatibile con la teoria marxista — e che il livello del linguaggio è un *livello specifico compreso nella trama, nella portata generale della storia*, nella trasformazione dei modi di produzione. Dunque invece di avere un funzionamento linguistico che *renderà* conto di una realtà che sarà detta rivoluzionaria si avrà una *pratica rivoluzionaria* che sarà in correlazione con ogni pratica rivoluzionaria, ognuna al suo livello specifico.

Ma il vuoto teorico di « Tel Quel » consiste nel lasciare inspiegato proprio quel concetto cruciale di « correlazione », di promuovere una teoria delle specificità differenziali e di conservare contemporaneamente un principio mimetico e di solidarismo spontaneo come principio di aggregazione fra le varie istanze sociali e simboliche. Così che i nodi del discorso restano affidati ad istanze in definitiva ancora spontaneistiche — uno spontaneismo *nella* teoria — e le affermazioni di politica culturale ripetono e riproducono i tradizionali postulati dell'impegno dell'intellettuale: la parcellizzazione dei ruoli e dei luoghi sociali e la delega al partito per il reperimento di un legame « obbiettivo » con l'ordine del politico.

Due

Nelle ultime pagine del precedente capitolo il discorso si è spostato su temi teorici. Spostamento non casuale né arbitrario: la descrizione non meramente empirica ma condotta alla luce di un modello concettuale — la nozione di analogismo — di una serie di fenomeni pur appartenenti all'ordine degli accadimenti, dei comportamenti e non della teoria, ha portato obbligatoriamente alla considerazione di un altro ordine di fatti, quello delle teorizzazioni esplicite, della teoria che si presenta in quanto tale. Il gesto meramente ideologico rappresenta infatti il fondamento ancora opaco della pratica teorica; e d'altra parte praticare realmente la teoria significa anche dichiarare i luoghi e le forme in cui essa è stata prodotta. Ciò vale per l'oggetto del nostro discorso, ma vale anche per questo discorso stesso, ed al di fuori di adesioni ideali o giudizi di valore. Leggere la cultura francese attraverso i modelli teorici elaborati da quella stessa cultura vuol dire produrre la reale elaborazione teorica dell'oggetto d'analisi e anzi costituirlo proprio in quanto oggetto di teoria. Non si tratta, come parrebbe a prima

vista, di un circolo vizioso. Al contrario « il circolo creato da quest'operazione, come ogni circolo del genere, altro non è se non il circolo dialettico dell'interrogativo posto a un oggetto sulla sua natura in funzione di una problematica teorica che, mettendo alla prova il proprio oggetto, mette contemporaneamente se stessa alla prova del proprio oggetto »[2].

Si tratta così di giustificare il nostro discorso e dunque contemporaneamente di correggerlo, mano a mano che esso scoprirà nuove nozioni e ne sarà a sua volta scoperto. Il primo di tali aggiustamenti è stato già preannunciato: la cultura francese intorno e dopo il 1968, che era stata presentata come attivista e spontaneista, interessata più al gesto che alla riflessione, si rivela ora percorsa da forti interessi teorici. I testi fondativi della « Théorie d'ensemble » telqueliana che abbiamo esaminato sono contemporanei alla preparazione e all'esplosione dell'attivisemo e del militantismo sessantotteschi. Anche in questo caso solo affrettate riduzioni del dopo, effettuate sulla base di un'ideologia della novità e dell'evidenza immediata, hanno potuto occultare la realtà di un lavoro teorico che in Francia ha radici non certo recenti.

Ma la nostra verifica dovrà essere condotta ritornando nell'ambito della cultura cinematografica. Nell'immediato dopoguerra si assiste in Francia al primo tentativo di assegnare al cinema una scienza specifica, la *filmologia*, immediatamente riconosciuta ufficialmente e dotata di sovvenzioni, apparati di ricerca e di diffusione, benemerenza universitarie e amministrative. E' facile oggi vedere tutti i limiti ideologici di quel progetto, il suo nascere da istanze di controllo politico sui mezzi della nuova civiltà dell'audiovisivo, e i suoi esiti deludenti, che sulla base di una riduzione del fatto cinematografico a semplice rapporto psicofisiologico fra schermo e spettatore, seppero solo riprodurre una serie di verità « scientifiche » all'interno delle discipline che di volta in volta si accostavano al fenomeno filmico. Resta comunque, di quel periodo, l'esigenza di un rapporto non intuitivo né saggistico con il cinema, la sensazione di un vuoto teorico da riempire. Gli anni 50 vedono poi il progetto baziniano di una riformulazione dei princìpi da anni ritenuti la quintessenza del cinema, di una sostituzione di specifici ormai ammuffiti e di conseguenza di una rivalutazione delle tematiche del linguaggio in un periodo — altrove — di diffusi entusiasmi sociologici. Non è forse teoria del cinema nel senso più rigoroso del termine, ma è senz'altro occasione per risistemazioni e classificazioni non banali. Da Bazin deriva tutta una piccola schiera di nuovi teorici capaci di impostare in termini di maggior rigore i problemi posti dal linguaggio e della storia del cinema e importanti se non altro per aver allargato e rese « normali » presso la cultura francese quelle tematiche che altrove potevano ancora costituire occasioni d'avanguardia. Così è ancora la Francia a produrre l'ultima grande « summa » nella storia delle teoriche del cinema: i due grossi volumi di « Esthétique et Psycologie du Cinéma » di Jean Mitry. E' grazie a tutto questo retroterra che negli anni 60, all'apparire della semiologia sul fronte delle scienze umane, essa non si configura, come avvenne ad esempio in Italia, solo come un tema di moda culturale destinato a brevi fortune, a semplicistici accostamenti o a fantasiose reinterpretazioni « en poète ». La semiologia del cinema, raccogliendo in Francia l'eredità teorica della filmologia e dei manuali di linguaggio e di « grammatica » dell'immagine, si istituisce come specifico settore di ricerca scientifica, entra stabilmente nella scuola, negli apparati scientifici, nelle istituzioni insomma.

Christian Metz ne è l'esponente quasi ufficiale, l'interlocutore d'obbligo per quanti vogliano affrontare anche questo nuovo modo di approccio al cinema. E non a caso, poché il suo lavoro rappresenta il tentativo più compiuto di misurarsi con la nuova scienza, nella prospettiva che questa offriva più spontaneamente: appli-

[2] L. Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1970, p. 21.

care al cinema i modelli e i concetti della linguistica strutturale. Tentativo in parte fallito nella sua ambizione totalizzante, come lo stesso Metz oggi riconosce, e proprio perché l'eredità baziniana porta con sé, assieme alla coscienza di un lavoro non episodico né marginale, non poche tare in definitiva ideologiche: il mito dell'unicità e dell'ineffabilità dell'immagine cinematografica è un sogno idealistico estraneo al metodo semiologico, ma che ha potuto condizionarlo ed orientarne le scelte. Ma se deve presto essere ridimensionata l'illusione di poter fondare una volta per tutte la lingua del cinema, di riuscire subito, con meccaniche estrapolazioni, ad istituire il Codice unico e universale dell'immagine filmica dotato dei fantasticati attributi dell'autonomia e della specificità assolute, la semiologia del cinema non decade come esigenza teorica, come strumento per poter comunque parlare di cinema in maniera non intuitiva né tributaria di scienze collaterali e secondarie.

Tanto più che la semiologia rinnova se stessa, ha il coraggio di rimettere in discussione le sue stesse fondazioni, istituisce al suo interno radicali *fratture*. Nei confronti della linguistica e della semiologia che ormai si possono definire classiche, rappresentate da Barthes, Martinet, Metz, Greimas e ispirate essenzialmente a De Saussure e a Hjelmslev si prospetta proprio in questi anni un progetto radicalmente alternativo, che si presenta polemicamente addirittura come una nuova scienza: è la *grammatologia* di Jacques Derrida. Grammatologia come critica di una semiologia del segno, tributaria in definitiva di una concezione metafisica e logocentrica del linguaggio, e come scienza della *scrittura*, cioè di un fenomeno radicalmente altro rispetto all'economia funzionalistica dei significati e dei significanti. Il termine di scrittura, che come si è visto trapassa immediatamente nel progetto semiotico di « Tel Quel », ha una funzione di precisa rottura rispetto alle nozioni già dominanti di segno, significazione, valore semantico. Derrida diviene così per la nuova semiotica un maestro e un fondatore o meglio, capovolgendo dialetticamente la prospettiva, uno degli « autori della frattura ».

A partire dal suo lavoro teorico si instaurerebbe cioè una netta demarcazione rispetto alle teorizzazioni precedenti, tale da aprire non solo nuovi spazi finora rimossi ed occultati, ma da individuare il carattere appunto occultante ed ideologico di quelle pseudo-teorizzazioni ed istituire, con un gesto di distacco e di allontanamento, la reale apparizione di un discorso teorico. La nozione di frattura viene dunque usata nel senso propriamente epistemologico che le riservava Bachelard, l'autore dal quale viene desunta. Ma questa sua matrice epistemologica le consente di non essere riservata a settori di ricerca particolari, e tanto meno al solo Derrida. Di frattura parla Althusser per marcare la netta separazione del pensiero di Marx rispetto alla filosofia hegeliana. E lo stesso concetto viene usato dal gruppo di Tel Quel per indicare gli autori ed i testi (in campo filosofico Marx, Nietzsche, Freud; in campo letterario Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Bataille ecc.) che interrompono, nella storia della cultura occidentale, la millenaria tradizione che tende a ridurre ogni prassi ad una rappresentazione e che vede dunque nell'espressione di una soggettività e nella comunicazione di un senso il fine primario del lavoro scritturale.

Quelli citati sono dunque *i maîtres à penser* della nuova cultura francese, scelti in quanto tali nella misura in cui essi esercitano un'azione di distacco totale, istitutore di nuovi valori, rispetto al pensiero tradizionale. La rottura, la « coupure », diviene chiave di lettura della storia passata e principio operativo per il presente. Non senza soggiacere tuttavia — essa che è il principio istitutore della discontinuità della storia — a lineari evoluzioni che la vedono trasformarsi da nozione epistemologica avente lo scopo di discriminare la conoscenza comune dalla conoscenza scientifica, in criterio guida per le scelte teoriche da effettuare, fino a divenire mito cui comunque sottostare. Ma di queste trasformazioni si dirà successivamente, proprio assumendo la « coupure » come seconda grande figura della cultura francese di questi anni alla luce della quale esaminare nuovi momenti della pratica cinematografica. Nuovi non in senso empirico ed occasionale, ma di una novità che è precisamente quella istituita dalla frattura:

quella di essere i primi tentativi, dopo le agitazioni ideologiche del maggio, di una *teoria* del cinema.

2. Temi della « coupure »

a) *Il maggio come frattura*

Si è detto: correggere il nostro discorso, mano a mano che esso si sviluppa, facendo intervenire nuove categorie teoriche, moltiplicando non casualmente i punti di vista. Introducendo insomma, poiché si parla di frattura, e secondo il principio del circolo dialettico sopra enunciato, la discontinuità e la frattura come principi generativi del discorso stesso che ne parla. Così deve essere per l'oggetto maggio '68. Si erano individuati, per determinate pratiche cinematografiche impostesi in quel periodo, le matrici storico-culturali, si era denunciato il carattere codificato e non spontaneamente innovatore di quei gesti apparentemente prodotti da una istintività esemplare. Tutto ciò resta vero ma può far supporre che tutto il maggio sia stato solo un conseguente e lineare sviluppo di condizioni tutte già presenti e storicizzate, può cioè occultare il carattere di novità e appunto di rottura che quella stagione ha rappresentato per la cultura francese. Questo carattere di novità deve invece ora essere decisamente riaffermato. Il maggio ha introdotto nelle pratiche ideologiche francesi radicali differenze, ha provocato spostamenti non pensabili secondo una logica lineare ed evoluzionistica. Questo può essere verificato, ancor più che nelle esplicite dichiarazioni di decine di autori, intellettuali o polemisti, nei cambiamenti reali operatisi nei luoghi in cui l'ideologia e la teoria vengono prodotte. Trasformazioni della linea politica e culturale di riviste, apparizione di riviste nuove, nuove aggregazioni e nuovi gruppi di « operatori culturali » tenuti insieme da fattori prima confidati solo all'interesse privato dei singoli. La discesa spontaneistica e spesso non politica nelle strade, il teatro della guerriglia urbana, lo sciopero generale ma spesso puramente rivendicativo e spoliticizzato, tutto ciò ha comunque prodotto un effetto precisamente politico a livello delle sovrastrutture ideologiche: la politica vi è divenuta la contraddizione principale o per lo meno quella più fortemente surdeterminante e da allora essa può solo esser messa al « posto di comando » oppure essere rimossa, ma non senza lasciare tracce e indizi. E' da questa frattura fondamentale rispetto ai princìpi ispiratori del lavoro culturale precedente che nascono poi i nuovi atteggiamenti, i nuovi contenuti, le nuove alleanze. Nuovi anche rispetto agli apparenti precedenti: tra l'« engagement » del dopoguerra e il nuovo militantismo non c'è continuità: non è più questione di riferirsi al politico, ma di sottomettervisi, sia pure secondo varie modalità di rapporti e con diversi gradi di immediatezza.
La figura della frattura insomma, anche se teorizzata già da tempo, si presenta nei vari accadimenti culturali solo in seguito alla frattura fondamentale esercitata dal maggio: e questa divenendo modello diviene anche matrice delle successive utilizzazioni.

b) *Una rivista di rottura: « Cinéthique »*

Nel campo del cinema una dei luoghi in cui la frattura viene più esplicitamente praticata e teorizzata è la nuova rivista « Cinéthique », E ciò, paradossalmente, con un'apparente gradualità, e comunque all'inizio quasi in sordina e senza magniloquenze, a dimostrare come la frattura non sia la stessa cosa dell'irruzione violenta sulla scena, del clamore pubblicitario. « Cinéthique » è comunque interamente iscritta nella problematica della coupure, fin dai suoi dati anagrafici più banali. Fatta da redattori giovani e che non hanno militato precedentemente in altri apparati culturali, essa fin dall'inizio si dichiara il prodotto delle contraddizioni aperte dal maggio anche nel campo del cinema e si presenta come « rivista nuova del cinema nuovo », presenza non riconducibile ad alcuna altra esperienza precedente. Per la verità i primi numeri (a partire dal gennaio 1969) riprendono molti dei tradizionali clichés delle riviste cinematografiche, anche se i richiami

politici vi sono più espliciti e se le problematiche del cinema militante e del cinema parallelo, pur nei limiti di un argomento di moda, vi hanno un peso predominante. Ma la rivista accentua anche altrimenti il suo richiamo ad una alternatività, rifiutando ad esempio di essere distribuita dal monopolio delle *Nouvelles Messageries.* Quello che distingue comunque questa prima serie (dal n. 1 al n. 4) è il porre l'accento sui problemi della produzione cinematografica, dei condizionamenti economici che subiscono sia il cinema ufficiale, che quello alternativo, che la rivista stessa, preoccupata di dichiarare continuamente i propri costi e le proprie difficoltà. Il territorio da cui ci si vuole distaccare è quello insomma della cinefilìa ignara e irresponsabile, attenta solo alle superfici delle cose, siano queste schermi cinematografici o pagine di rivista. Ma già si annunciano i temi che contraddistingueranno le serie successive: l'interesse per la teoria, una lunga intervista con membri della redazione di « Tel Quel », il progressivo disinteresse per il cinema commerciale.

> Il lavoro che abbiamo intrapreso è in rottura completa con i circuiti ufficiali di distribuzione. Non certo per ignorarli (parleremmo nel vuoto). Al contrario cerchiamo di dimostrare come e perché essi deformano i film ai fini dell'ideologia borghese. E se parliamo dei film che « escono » è per ricollocarli nel loro contesto economico, ideologico, formale e per decostruirli.

E' comunque a partire dal n. 5 che « Cinéthique » assume anche esteriormente — ma l'esteriorità non è neutrale né priva di significati — decisi caratteri di rottura. Diviene l'unica rivista di cinema senza fotografie né resoconti né recensioni, propone nuovi tipi di rapporto attivo — non semplicemente di lettura e di assimilazione — fra sé e i suoi lettori. E soprattutto imposta una serie di temi teorici « scandalosi », destinati a provocare divergenze e contraddizioni anche fra i lettori « di sinistra » e i militanti più accesi e a rompere decisamente con le tradizioni della politica culturale francese. Il bersaglio più sorprendente, per una rivista di cinema che fa espliciti riferimenti alla politica, sono proprio i film politici e ancor più quelli militanti. Essi sono accusati di riprodurre l'ideologia della rappresentazione borghese poiché l'operazione formale che compiono è solo quella di inserire nuovi contenuti in uno schema rappresentativo che è quello di tutto il cinema tradizionale, fondato sull'intreccio, sulla primarietà del soggetto e del personaggio. Viene ripreso in ciò uno spunto proposto da Pleynet nell'intervista sopra ricordata e che costituirà da ora uno dei temi di lavoro e di polemica più interessanti. Il cinema, per il modo stesso in cui è costruita la cinepresa, riproduce gli schemi della prospettiva lineare quattrocentesca, e con essi l'ideologia legata a quella società che vide appunto l'affermarsi dell'idealismo e del pensiero borghese. Un film, per quanto « politico » nei contenuti e nelle ambizioni, ma che non metta discussione quegli schemi intervenendo con un lavoro — tecnico e nello stesso tempo politico — sullo stesso processo di produzione dell'immagine, sarà sempre un film marcato dall'ideologia borghese, affetto da una indelebile « tara ideologica ».

> E' vero che questo film (*Le temps de vivre*, di B. Paul) mostra ciò che il cinema borghese si sforza di dissimulare: la classe operaia. Ma è anche vero che esso difende le idee della classe operaia con le armi del cinema borghese.

Vi è indubbiamente in questa posizione di « Cinéthique » un preciso vuoto teorico: l'assenza ciò di una gerarchizzazione dei codici che intervengono nel corso della produzione dell'immagine filmica, o una gerarchizzazione che sopravvaluta i codici tecnologici legati al funzionamento della cinepresa. Ma proprio in tale squilibrio si rivela il carattere di rottura del progetto teorico della rivista, che si apre su tutti quei temi che le riviste di cinema e le stesse teoriche hanno da sempre rimosso o confinato in zone marginali, appannaggio di tecnici e di manualisti. Il discorso che viene condotto su questi argomenti non ha nulla della distaccata neutralità dei manuali e dell'ideologia tecnicistica. Al contrario si presenta piuttosto come analisi delle determinazioni storiche ed ideologiche cui

la tecnica cinematografica deve sottostare pur presentandosi sempre come mera e indifferenziata strumentalità. La « naturalità » delle tecniche viene così interrogata e messa in discussione.

> Nulla di più innocente, nulla di più apparentemente « naturale » che questa maniera borghese di filmare. Basta filmare secondo l'ideologia prodotta dalla costruzione della cinepresa: l'*impressione di realtà* Questa permette precisamente allo spettatore (e beninteso ai « creatori ») di proiettare i propri fantasmi e di soddisfare i propri desideri nell'immaginario.
>
> L'interesse della borghesia è precisamente che lo spettatore trovi al cinema delle compensazioni.

Viene così precisato quel è l'ideologia prodotta dalla cinepresa attraverso il modello prospettico lineare: essa è l'illusione di realtà, da sempre ritenuta la quintessenza e la grande virtù del cinema. Secondo « Cinéthique » essa è invece fonte di alienazione, nella misura in cui fa perdere allo spettatore la coscienza del carattere determinato e non naturale del cinema.

> Così i film tacciono la loro origine, il loro rapporto con l'economia. Magicamente continuano a vivere solo sullo schermo.

Il cinema militante, nella misura in cui usa quasi esclusivamente le tecniche del cinema diretto, è dunque particolarmente soggetto a subire il retaggio ideologico del cinema e a riprodurre le condizioni di tale ideologia

> Il cinema diretto rinforza l'idealismo costitutivo del cinema.
>
> Per non volersi porre i problemi della specificità cinematografica i film socialisti, sociali e militanti, tranne qualche eccezione da considerare attentamente, cadono nell'*idealismo cinematografico.*

l'esigenza di lottare contro l'idealismo spontaneamente riprodotto dalla cinepresa nuove così le scelte della rivista. Scelte tematiche, come si è detto, che vanno dall'economia alla tecnica allo studio del processo di produzione del film. Ma anche scelte teoriche, che fanno riferimento alla teoria politica e alla scienza del linguaggio, semiologia telqueliana e psicanalisi soprattutto. Matura così l'accostamento esplicito a « Tel Quel », sanzionato dall'apparizione di contributi di Pleynet, Sollers, Kristeva. La figura della coupure ritrova le sue origini storiche, le sue alleanze teoriche e tattiche, le sue autodefinizioni

> Un testo: « Cinéthique ». Di questo testo in divenire (non storicamente chiuso) si può dire che esso tenta attraverso l'iscrizione di un lavoro teorico di sovvertire il discorso idealista (oggi triofante) sul cinema (...). Questo testo stabilisce dunque ciò che si può chiamare una « rottura », cioè la trasformazione di un discorso ideologico nevrotico in un discorso scientifico rivoluzionario.

c) *Il cinema « materialista »*

Ma se la sostituzione di nuovi contenuti ai contenuti tradizionali borghesi non può configurarsi come operazione di reale rottura rivoluzionaria e se il formalismo delle avanguardie cinematografiche, pur estraneo al naturalismo, non consente l'iscrizione della teoria nel corpo del film, ed entrambe queste vie restano comunque prigioniere dell'ideologia della rappresentazione e della passività dello spettatore, come si può dare un cinema veramente politico e veramente rivoluzionario? In altre parole, e per porre la domanda in termini adeguati al progetto di « Cinéthique », quali sono i film che vanno contro l'idealismo cinematografico? La risposta di « Cinéthique » è sicura e non mostra esitazioni neppure di fronte alla radicalità delle conseguenze. Il cinema rivoluzionario è il cinema materialista, che agisce cioè politicamente a livello della sua pratica specifica.

> Il rapporto di forze che il film in generale può modificare non è quello delle forze politiche (borghesia/proletariato) ma quello delle forze ideologiche (idealismo/materialismo).

Questo cinema si presenta esplicitamente come prodotto di un lavoro e di determinazioni storiche ed economiche non occultate, e non come l'« espressione » di una « visione del mondo », come il « naturale » doppio della realtà. Solo pochissimi film in tutta la storia del cinema soddisfano a questa esigenza esibendo il loro stesso processo di produzione e presentandosi quindi come *film*, come superfici opache e non come « opere » o « finestre aperte sul mondo ».

> Certi film ci sembrano marcare una *rottura* — rottura di cui dovremo studiare tutte le implicazioni — nella storia del cinema. Questi film non propongono più delle compensazioni allo spettatore ma l'invitano a partecipare in tutta coscienza — autori e spettatore finalmente sullo stesso piano — a un lavoro produttore di immagini e suoni: immagini e suoni che non rimuovono più la materialità della loro iscrizione sulla pellicola (...). Questa rottura si chiama materialismo.

> Un film *materialista* è un film che non dà del reale *riflessi* illusori, che non dà affatto dei riflessi, ma partendo dalla propria materialità (schermo piatto, naturale tendenza ideologica, spettatori) e da quella del mondo, le fa vedere in uno stesso *movimento.*

Questi film non sono affatto film di soggetto politico. « Cinéthique » indica, fra i suoi esempi di cinema « politico », film piuttosto ascrivibili ai generi del reportage poetico o del cinema sperimentale: *Mediterranée* di Pollet e Sollers, *Le joueur de quilles* di Lajournade, *Octobre à Madrid* di Hanoun, *Un film comme les autres* di Godard. Questi i soli film definiti « di rottura », cui si aggiungeranno in seguito *Pravda* di Godard e *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov. I film di Dziga Vertov rimangono gli unici, di tutta la tradizione cinematografica, ad essere salvati dalla rigida demarcazione operata da « Cinéthique ». Né i classici del cinema politico e militante, né i film di Ejzenštejn si sottraggono all'accusa di idealismo obbiettivo di insufficiente autoriflessione sulla propria specificità e sulle proprie determinazioni. Anzi l'opposizione Ejzenštejn/Vertov viene ad essere assunta come emblematica dell'opposizione fra un cinema falsamente politico e un cinema genuinamente rivoluzionario. Opposizione, per quanto riguarda il riferimento ai due classici sovietici, assai discutibile e prodotta da una riscoperta senile di Dziga Vertov e del cinema sovietico, ma che vale per « Cinéthique » forse soprattutto come strumento polemico nei confronti dei « Cahiers du Cinéma », che hanno nel frattempo e con altrettanto ritardo iniziato la pubblicazione di scritti di Ejzenštejn e ne hanno fatto un tema privilegiato di studio e quasi un portabandiera. Ma anche la *querelle*. « Cinéthique-Cahiers », di cui si dovrà ancora parlare, giova a « Cinéthique » per riaffermare il suo ruolo di rottura e per accusare la controparte di volersi adeguare con manovre teoriche che sarebbero solo di imitazione e risistemazione all'interno di un progetto ideologico ancora tradizionalmente piccolo-borghese. Risistemazione e non rottura insomma, ciò che non permette ai « Cahiers » di comprendere il senso dei film difesi da « Cinéthique » e li induce a rimuoverne l'ingombrante presenza, continuando a sostenere l'eclettismo delle decine di film « à voir absolvement ». Censura dei film della frattura che è censura ed incomprensione del concetto di frattura stesso, riduzione al solo campo dell'epistemologia di una nozione che pare avere portate ben più vaste.

> Noi abbiamo detto come intendiamo il concetto di rottura. In senso *pregnante* per designare la rottura da operare nel discorso (ideologico) sul film se si vuole costituire una « scienza » del film (...). In senso *metaforico* per designare la rottura provocata nel processo di produzione del film da film quali *Mediterranée, Le joueur de quilles, Un film comme les autres, Octobre à Madrid.* « Rottura » determinata da un lavoro estetico articolato a un lavoro teorico che rompe con una pratica estetica articolata a un non-lavoro ideologico. Ma per leggere cioè che era scritto sarebbe occorso che Comolli e Narboni avessero un'idea un po' meno confusa di cos'è una rottura.

Attraverso la « coupure » si produce obbiettivamente la nuova scienza e prende corpo la teoria del cinema. Ma contemporaneamente essa serve come pretesto per accuse e polemiche. La nozione di frattura comincia a deteriorarsi.

d) *L'ultima serie di « Cinéthique »: il perpetuarsi della frattura*

Esistono dunque secondo « Cinéthique » un senso proprio e un senso metaforico del concetto di frattura. Nel primo caso la rottura con l'ideologia prescientifica è realmente praticata, nel secondo si pone in atto un rapporto analogico con quella per poter parlare di film « diversi », a vario titolo rifiutati, trascurati o censurati. La frattura metaforica è anche liberazione delle censure, irruzione del nuovo. I film di rottura sono quelli che esibiscono il loro processo produttivo, ma sono anche i film che vengono a loro volta, da « Cinéthique », esibiti. E cioè difesi, dotati di approfondite analisi, promossi e diffusi. La rottura diviene esibizione della rottura.
Ma da un certo momento, nello sviluppo di « Cinéthique », si pratica un opposto movimento: la rottura viene rimossa ed occultata, l'ideologia della frattura viene praticata pur negando la validità teorica del concetto. Il luogo di questa pratica è l'ultima serie della rivista, a partire dal n. 10/11 (primavera 1971). Questo numero marca infatti l'inizio di una rigorosa fase di autocritica che « Cinéthique » compie, passando scrupolosamente in rassegna i propri temi e princìpi teorici del passato. E' un'istanza politica che guida tale autocritica: trasferire la rivista su posizioni più marcatamente antirevisioniste, abbandonare certi fiancheggiamenti contraddittori. Ma si sente anche l'esigenza di rompere i ponti con un certo teoricismo venuto chiaramente alla luce durante le proiezioni dei film « materialisti », rivelatisi indifendibili rispetto alle esigenze reali dei militanti politici che vi assistevano. Alla critica dei militanti e all'autocritica di « Cinéthique » non sfugge evidentemente il concetto, già cruciale, di frattura.

> Noi contrassegnavamo in termini di *demarcazioni* politicamente decisive una semplice *differenza* — sia pur radicale — interna alla contraddizione specifica della produzione del film. Da cui questa frattura fluida, che si spostava di numero in numero, che si riduceva a una quantità sempre più ristretta di film.

Ciò significava in realtà credere all'autonomia del cinema, sottovalutare il principio della politica al primo posto. I film materialisti si rivelano, nei dibattiti, non sottoposti all'imperativo politico ma solo ad un imperativo formale. Essi vengono così dimenticati, ricadono nel grande limbo dei film trascurati e vengono sostituiti da film nuovi: quelli del gruppo Dziga Vertov, quelli di Vertov stesso e ultimamente, i film cinesi. Contemporaneamente mutano le problematiche teoriche: gli ultimi numeri, riservando sempre meno spazio al cinema, affronteranno temi di estetica marxista e di politica culturale in senso lato. Assoluto disinteresse (alcuni attuali oppositori dicono rimozione) per le analisi sul linguaggio, sulla rappresentazione, sulla tecnica cinematografica ecc.
Ora questa ulteriore trasformazione, che ha portato alla eliminazione dei discorsi sulla prospettiva lineare, sull'illusione di realtà e sulla stessa « coupure » pare dettata dalla stessa volontà di porsi su posizioni di rottura che aveva marcato le serie precedenti. I temi teorici che quest'ultime hanno introdotto nella cultura cinematografica francese sono stati nel frattempo ripresi e approfonditi da altri studiosi estranei alla rivista e soprattutto dai redattori dei « Cahiers du Cinéma ». Questo fatto se da una parte conferma la reale funzione d'avanguardia svolta da « Cinéthique », è tale da annullare vecchie differenze, rischia di allineare due riviste separate da una lunga polemica e da un reale conflitto provocato dal ruolo di preminenza che entrambe vorrebbero avere — anche per questioni di sopravvivenza — nel cinema francese. « Cinéthique » pare allora abbandonare i vecchi temi non tanto per un loro esaurimento teorico, ma *anche* perché essi non servono più a individuare una posizione d'avanguardia, non costituiscono più, in una nuova accezione metaforica del termine, temi di *rottura.*

I « Cahiers du Cinéma » persistono contro ogni evidenza a non voler

> riconoscere l'anteriorità del nostro apporto teorico e il suo *riflesso* (influenza) sul loro (...).
> Essendo essi oggi dove noi eravamo ieri, dopo esser stati ieri dove noi eravamo ier l'altro, è possibile che siano domani dove noi siamo oggi.

La profezia sta forse avverandosi, come vedremo. Ma ciò non può turbare « Cinéthique », che ha esplicitamente dichiarato i princìpi della sua crescita teorica.

> Poiché l'apparizione di Cinéthique non è provocata che dalle esigenze di un progresso (processo) ideologico, politico e teorico, ogni numero segna un salto, un balzo, o almeno un passo, insomma una differenza netta.

La parola fatidica, sottoposta ad autocritica, non compare più; ma si moltiplicano affannosamente le metafore sostitutive, a rivelare un volontarismo della frattura che spiega anche le ragioni per cui essa, in quanto concetto teorico esplicito, è stata criticata ed abbandonata. Volontarismo in cui si riassumono le istanze politiche e le istanze polemiche che hanno suggerito l'abbandono delle teorizzazioni precedenti. La politica che sta « al primo posto » nella attuali gerarchie direttive di Cinéthique è infatti la particolare politica dell'odierna nuova sinistra francese, fatta di settarismi, dogmatismi, arcigne scomuniche e deliberate estraneità e ignoranze. Una politica — ed una politica culturale — che sorprendono l'osservatore straniero non tanto per il rigòre con cui si esercitano le demarcazioni e si esagerano i conflitti ma per l'entusiasmo ingenuo con cui ci si getta sulle ultime e spesso tardive scoperte o per la sicurezza irresponsabile con cui si liquidano anni di ricerche e interi patrimoni teorici. Non sorprenderà allora che « Tel Quel », Julia Kristeva e lo stesso Althusser siano gli ultimi bersagli degli attacchi di Cinéthique, i padri contro cui rivoltarsi, i maestri fra sé e i quali frapporre un'ultima astiosa anche se inconfessata *frattura.*

Tre

Lo slittamento semantico del concetto di frattura, dall'originaria accezione epistemologica all'uso metaforico, ad un impiego occultato e ormai nettamente ideologizzato, sotto la pressione di istanze pratiche e politiche, pare ricondurne la presenza, nella cultura francese più recente, ad un'esigenza politica appunto, di differenziazione e delimitazione rigorosa di tattiche e strategie culturali. In realtà le cose non sono così semplici, e il passaggio dall'ordine del teorico — oggetto del precedente capitolo, in cui agisce con assoluta prevalenza la nozione di frattura — all'ordine del politico — la politica culturale, ma con un accento più marcato sul sostantivo che sull'oggettivo, ciò che sarà oggetto di questo capitolo — questo passaggio non avviene all'insegna della medesima figura. Si dovranno tuttavia prendere ancora le mosse della « coupure » e da una sua nuova metaforizzazione prima suggerita: la frattura come rivolta verso il padre. Non è che si voglia inserire a tutti i costi nel discorso la psicoanalisi, ciò che del resto non sarebbe illecito, se non altro per ricordare quanta parte essa abbia avuto, nella sua versione lacaniana, nel trasformare le categorie e il linguaggio di molta nuova critica francese. La ridefinizione psicanalitica del concetto di frattura vuole però piuttosto suggerire il diverso investimento libidico che ad un certo punto interviene nei confronti dell'altro, di quel qualcuno o qualcosa col quale si vogliono rompere i ponti. Il gesto teorico che, attraverso la « coupure », istituisce la scienza separandosi dall'ideologia prescientifica rimane in un certo senso neutrale nei confronti di quest'ultima, non ne resta più in alcun modo implicato, bastandogli l'aver confinato l'avversario una volta per tutte in una zona di negatività. Al contrario la ribellione verso il padre, se implica anch'essa una frattura netta, è prodotta da altre cause e assume esiti diversi. Alla sua base sta non un'insufficienza ma uno strapotere dell'altro, nei confronti del quale la rottura non può configurarsi che come annientamento e non semplice isolamento. Ma l'annientamento si prolunga nel tempo e si riproduce continuamente attraverso l'istituzione

del Tabù: da riaffermare continuamente se non si vuole lasciare spazio all'ambivalenza del sentimento filiale, che tende a restaurare l'immagine del padre; il pasto totemico ha il significato di una ripetizione solenne dell'uccisione del padre [3].

E' abbastanza evidente che cosa, nella cultura cinematografica francese, svolga il ruolo del padre. Potremmo chiamarlo genericamente la tradizione, intendendo con essa tutto quanto ha fatto sì che in Francia il cinema sia collocato fra le cose che contano, anzi fra le grandi istituzioni nazionali. Vi hanno contribuito la presenza di mitiche divinità originarie (Lumière e Meliès) e il riconoscimento pubblico della positiva incidenza del cinema sulla bilancia commerciale, la regolarità con cui nel corso degli anni e dei decenni sono sorte avanguardie e Maestri e la sempre ampia disponibilità di teorici, commentatori e polemisti, la presenza di un sistema con scarsissimi sbarramenti che consente la realizzazione e la circolazione di opere altrove sottoposte alle censure più diverse e la sempre viva rispondenza di un pubblico tuttora disposto alle lunghe code fuori dai cinematografi. Questa tradizione ha un'ideologia: la *cinéphilie*, la fede nell'esistenza di un « universo cinematografico » al di sopra delle differenze sociali e dei modi di pensare le cose, concretizzazione a livello delle idee della vecchia utopia baziniana del « cinema totale », ed ha un monumento: i « Cahiers du Cinéma », per anni tempio e bibbia per gli adepti della religione cinematografica ma anche punto di riferimento per la cultura anche non specializzata, lettura « colta » in patria e immancabile presenza in ogni biblioteca all'estero.

Nei confronti di una tradizione di cultura cinematografica così consolidata si poté ben scrivere velleitariamente sui muri del maggio che il cinema era morto, ma in realtà la rivolta totale, l'alleanza di tutti i figli decisi a sopprimere il padre in vista di una nuova società, era difficile o impossibile; come era insufficiente e insoddisfacente l'attesa di una spontanea evoluzione, il gradualismo riformista.

Le trasformazioni — quelle che contano — avvengono così non attraverso la rottura o il capovolgimento, ma tramite la *scissione*, cioè l'abbandono radicale di alcune posizioni del passato e la conservazione di altre, queste a loro volta destinate a nuove scissioni fino al ricambio *quasi* totale (poiché ciò che è finito è indefinitamente divisibile) rispetto alla situazione primitiva. I soggetti di tali operazioni possono essere, come si vedrà, ideologie, persone, testi: in ognuno di questi casi è possibile assistere alla pratica della trasformazione parziale, che nello stesso tempo innova e conserva, con lo stesso movimento abolisce la tradizione ma ne rimane per certi aspetti la continuazione e la nuova stabilizzazione. E tutto ciò, come si diceva, con una grossa quota di investimenti emotivi sottesi alla giustificazioni teoriche, cosicché ogni scissione avviene con la liberazione di forti dosi di aggressività: tutto un contorno di polemiche e di accuse, la rottura di antiche amicizie e l'irruzione di risentimenti già da tempo covati.

Ma nelle situazioni più serie e consapevoli tali pratiche sono accuratamente teorizzate, e con riferimenti che non sono dei più banali poiché chiamano in causa lo stesso procedere strutturale della Dialettica. La pratica della scissione vuole essere l'applicazione, nel campo dei conflitti ideologici e culturali, di una delle più pure figure della dialettica maoista, così come viene teorizzata nel saggio « Sulla contraddizione »: *l'uno si divide in due*. L'universalità della contraddizione implica che « non vi siano cose che non contengono contraddizioni », che quindi « l'uno si divide invariabilmente in due » [4] e che la vita stessa e il movimento siano possibili solo nella misura in cui tale legge viene ricordata e resa operante. Nel corso della Rivoluzione Culturale Proletaria il principio dell'« uno si divide in due » rappresentò appunto, a livello filosofico, la linea di osservanza

[3] S. Freud, *Totem e Tabù*, Boringhieri, Torino 1969.
[4] Mao Tse-tung, *Sulla contraddizione*, Casa Editrice in lingue estere, Pechino.

maoista in opposizione al principio accomodante e revisionista del « due si uniscono in uno » sostenuto dai seguaci di Liu Sciao-ci [5]. La tattica della lotta ideologica consiste dunque, secondo il modello cinese, nell'inserire la contraddizione all'interno dell'unità, di ciò che è stato ereditato dalla tradizione come unità, nel provocare un dibattito che consenta l'individuazione di due linee delle quali una è destinata a rappresentare « la forza del nuovo che trionfa sull'antico » [6], l'altra linea appunto.
Tutti questi temi sono stati quest'anno uno dei più vivi argomenti di dibattito, all'interno beninteso dei settori che si richiamano al marxismo. Ma anche dove tale richiamo non è esplicito o è assente è possibile trovare riflessi e applicazioni. Tradizione e avanguardia, istituzione e sperimentazione, dogmatismo e ricerca si pongono dunque in un antagonismo destinato a ripresentarsi continuamente, a provocare sempre più sottili distinzioni, ad annullare solidarietà anche recenti oltre a quelle da tempo stancamente trascinate. L'« uno si divide in due » fungerà dunque, nel nostro discorso, da terza grande figura classificatoria e con un duplice obbiettivo, da un lato per rendere conto del « movimento » e delle trasformazioni operatesi negli ultimi tempi nella cultura cinematografica francese, delle varie forme di emergenza del nuovo sull'antico; dall'altro per impedire — attraverso l'applicazione di un modello che è teorico — di descrivere tali trasformazioni, cosa che sarebbe fin troppo facile, in termini qualunquistici, come se esse fossero riducibili a meschine polemiche fra chiesuole di intellettuali, dettate da rancori e da ostilità personali. Se indubbiamente questo aspetto può essere presente nella Francia di oggi, esso non deve diventare oggetto di un discorso che è di politica culturale e non di pettegolezzo cronachistico.

3. L'uno si divide in due

a) *I « Cahiers du Cinéma »*

Collocare, all'interno del discorso globale sulla teoria cinematografica in Francia, l'analisi di una rivista come i Cahiers sotto la figura dell'« uno si divide in due » significa scegliere alcune precise pertinenze. Innanzitutto non si tratta di recensire — cose si è fatto per « Cinéthique » — i contenuti che hanno costituito i temi d'intervento della rivista in questi ultimi anni; essi sono qui dati per scontati, e cioè già conosciuti o comunque facilmente apprendibili altrove. Una analisi dei contenuti non potrebbe d'altra parte che richiamare in gioco le figure già individuate dell'analogismo e della rottura, poiché molti testi apparsi sulla rivista vi si richiamano anche esplicitamente; e in ogni caso sarà fatta in parte in un tempo successivo e sotto altre categorie. Ma neppure si tratta di istituire vani confronti fra i Cahiers di una volta, quelli di Truffaut, Rivette, Godard, e quelli di oggi così lontani e diversi anche se mai, in tutto questo tempo, si è avuto d'un tratto la percezione che qualcosa fosse cambiato bruscamente. Un'illusione di continuità che può sembrare prodotta da una pratica trasformistica, da un voler stare a galla fiutando i tempi. E' l'accusa più facile per chi ricordi la matrice cattolica dei Cahiers, la lunga stagione laica e progressista e quella, più recente e più breve, di dichiarata collocazione marxista-leninista; e tutto ciò conservando, fino a pochi numeri fa, bella carta, fotografie a tutta pagina e migliaia di abbonati. Al contrario la figura della scissione dialettica serve a sottolineare il carattere conflittuale che ha marcato questa trasformazione, i contrasti attraverso cui è maturata, le difficoltà che l'eredità della testata faceva pesare sulla volontà di cambiamento. Alle facili fratture i Cahiers oppongono l'esempio di una difficile battaglia, sia interna,

[5] Cfr. *Deux fusionnent en un; philosophie réactionnaire de la restauration capitaliste par le groupe rédactionnel de la vaste critique révolutionnaire de l'Ecole du Parti relevant du C.C. du P.C.C.*, Editions Norman Béthune, Paris 1971.
[6] Mao Tse-tung, *Sulla contraddizione*, cit.

con i membri della redazione poco disposti ad un rinnovamento politico che implica anche una trasformazione profonda del modo di pensare il cinema, sia esterna, contro i nostalgici del buon tempo andato e contro coloro che all'opposto, negando il carattere conflittuale e antagonistico della trasformazione, innescano altri scontri e altri conflitti. Certo, se si impiegassero categorie moralistiche, si potrebbe parlare di compromessi sia teorici che politici, o di rapidi accaparramenti di ricerche altrui, ma è proprio questo tipo di discorsi che la nostra figura-guida ci impone di non fare, ricordandoci di impostare l'analisi piuttosto sugli schemi formali delle varie trasformazioni che sui temi specifici della discussione e dello scontro e sulle loro provenienze. Non entrare nel merito dei contenuti non significa assumere un'ideologia neutralistica, che giustifichi tutto e ponga tutte le posizioni sullo stesso piano di accettabilità. Invece significa prendere posizioni molto precisamente in favore dal principio formale che « l'uno divide in due », e cioè dichiararsi — in questo capitolo che è quello delle scelte e delle alleanze — a favore delle più recenti trasformazioni avvenute nei diversi apparati interessati alla cultura cinematografica solo quando sia stato quel principio a promuoverle e innescarle. Così non si spenderà una parola per prendere partito a favore dei « Cahiers » o di « Cinéthique », tanto per ricordare il più noto dei contrasti ideologici che hanno mosso la recente cultura cinematografica francese, contrasto non componibile e non commensurabile poiché prodotto, in quanto ha di antagonista, da due pratiche differenti, da una parte l'impostazione e il « lancio » di una rivista nuova da parte di « nuovi venuti », portati dunque a praticare e teorizzare la frattura, dall'altra un lavoro di crescita interna e di affermazione di una linea prima subordinata che non consente tale pratica e predispone piuttosto alla scissione. Ma conviene risalire ai motivi di quella polemica e articolarla ai processi di trasformazione interna ai Cahiers per capirne il senso. Volendo correttamente storicizzare si deve riandare, è chiaro, ai giorni del maggio. Molti dei redattori della rivista furono fra i promotori e gli animatori della prima stagione degli Stati Generali e il numero di agosto dei Cahiers ne rappresentò un primo bilancio e insieme un omaggio. Ma immediatamente dopo la rivista prese posizione a favore della Mostra di Venezia, contro l'atteggiamento di tutti i gruppi di sinistra sia italiani che francesi, riconoscendola come « abbastanza politicizzata » e comunque ricca di bei film che bisognava pur vedere. Un atteggiamento contradditorio che continuò fino alla fine del 1969 con sortite innovatrici e residui della tradizione che si disponevano in direzioni politiche diverse, e che trovavano una mediazione ancora sulla base della vecchia ideologia della rivista: insomma l'interesse supremo del Cinema innanzitutto.
Il primo gesto teso a far esplodere le contraddizioni, e non solo a ricomporle e a tollerarne l'ambiguità è dell'ottobre 1969. Un editoriale, prendendo come spunto l'esigenza di una riflessione sul lavoro critico che si effettua alla rivista, riconsidera le forme e i generi del cinema sulla base di categorie rigorosamente politiche e dichiara esplicite scelte ideologiche.

> La sola direzione possibile per la critica ci pare essere, sulla base delle ricerche teoriche dei cineasti russi degli anni venti (Ejzenštejn in primo luogo) il tentativo di elaborazione e l'applicazione di una teoria critica del cinema, un modo specifico di accostamento a oggetti rigorosamente determinati in riferimento diretto al materialismo dialettico.

Il testo sposta l'intervento dei Cahiers su settori nuovi, ma ormai già monopolizzati dalla nuova rivista « Cinèthique », cosicché il numero successivo è soprattutto dedicato al confronto polemico con questa. Ma esso ha anche un effetto più preciso, quello appunto di far maturare le contraddizioni, di dividere chiaramente il blocco non più compatto che compare come responsabile redazionale della rivista. In esso figurano redattori veri e propri, ex redattori dal nome prestigioso che ormai non pubblicano più, e pseudo-redattori, di fatto rappresentanti della società editrice. Tra i vertici di tale triangolo redazionale avvengono così, in seguito alle ultime prese di posizione, intricate vicende. Gli ultimi tentano di

sostituire i primi con altri redattori, ma poi cedono alle pressioni dei secondi che per salvare l'intero triangolo, e cioè il mito « Cahiers du Cinéma », si allineano coi primi pur essendo ideologicamente più vicini ai terzi. Per tre mesi la rivista non esce, durante i quali si perfezionano i passaggi delle quote azionarie e i Cahiers si avviano a divenire proprietà di chi vi scrive realmente. La nuova situazione si riflette nella ricomposizione del gruppo redazionale e nell'editoriale che apre il numero del marzo 1970, che ribadisce i precedenti.

> Coscienti del ruolo svolto dal cinema come luogo di intervento dell'ideologia dominante, intendiamo continuare l'elaborazione — già cominciata negli ultimi numeri — di una teoria critica sempre più necessaria. Teoria che, come tale, è fondata sulla scienza marxista del materialismo storico e i princìpi del materialismo dialettico ed è portata a riferirsi ai lavori già compiuti in altre discipline.

Ma rimangono, nonostante le dichiarazioni e il massiccio ingresso di giovani redattori marxisti, vecchie presenze e incancellati ricordi. Così nel numero successivo compare un'intervista a Rohmer, già redattore capo della rivista negli anni baziniani, che è una serie di incomprensioni reciproche, un dialogo tenuto in due lingue diverse, e che pur non si vuole interrompere.

> Tutto, in questa intervista con Eric Rohmer, ci oppone a lui. Perché allora, per dieci pagine?... (. . .). Diciamo che non pensiamo che una differenza possa essere pura e semplice, che sono state questa impurità e questa complessità a convincerci.

Ancora delle resistenze dunque a negare il passato e chi lo rappresenta. Ma nell'autunno un'altra scissione annuncia il radicalizzarsi delle demarcazioni. Escono dalla rivista Truffaut, che andrà a rilasciare altrove nostalgiche dichiarazioni, pure accompagnate da apprezzamenti per la correttezza filologica e i lavori storici svolti dai nuovi redattori, e Michel Delahaye, critico di gusto soggetto negli ultimi tempi a pericolose sbandate.

Si precisa nel frattempo la politica delle alleanze. Attaccati da « Cinéthique » e da « Tel Quel », i Cahiers si rivolgono alla « Nouvelle Critique », il mensile teorico del P.C.F. Collaborazioni e appoggio reciproco che provocano anche precise scelte tematiche (recupero di *La vie est à nous* e rivalutazione di un cinema sovietico — non solo Ejzenštejn ma anche Romm, Kosintzev e Trauberg, Vertov — che ad esempio in Italia, e per le medesime ragioni di alleanza fra cinema e partiti di sinistra era stato scoperto già vent'anni prima) ma che espongono a situazioni sconcertanti. Il P.C.F. appoggia sia « Tel Quel » che i Cahiers, che però si attaccano fra di loro. Una contraddizione che dura per poco tempo, poiché i Cahiers cominceranno a riecheggiare sempre più ampiamente autori e temi telqueliani (l'ultimo Barthes, un approccio « scritturale » al cinema giapponese ecc.).

Così Marcellin Pleynet, di « Tel Quel », già ispiratore e collaboratore di « Cinéthique », viene ospitato ora dai Cahiers, in un numero che vede anche un intervento comune delle tre riviste contro l'altra rivista di cinema « Positif ». Non che si annullino le differenze, ma si sanziona almeno il definitivo ingresso dei Cahiers in un certo settore della geografia politico-culturale francese. Il passato della rivista è ormai dimenticato anche dagli altri. D'altra parte la fuga in avanti di « Cinéthique » non può che favorire la nuova alleanza « Tel Quel » — « Cahiers », che resiste anche, nel corso del 1971-72, alla difficoltà più forte: lo scontro frontale con la « Nouvelle Critique » e la rottura con il P.C.F. Il numero del febbraio 1972 è aperto da un testo di pura analisi politica, al di fuori di ogni aggancio anche superficiale col cinema, in seguito al quale l'unico membro della redazione iscritto al P.C.F. lascia la rivista. E' l'ultima scissione interna, almeno per quanto riguarda i redattori. Ma la pratica della scissione, la figura dell'« uno si divide in due » si perpetua nei testi e nei temi. Già a partire dal primo editoriale del 1969 erano via via state escluse rubriche classiche della rivista: « Le petit journal du cinéma », « A voir absolvement (si possible) », « Liste des film sortis en exclusivité à Paris », « Le cahiers critique ». Una rubrica fissa di politica culturale ha ora sostituito tutto quanto si riferiva all'attualità cinematografica, alla

cronaca spicciola su fatti e personaggi, alla critica breve e d'autore. Ma anche gli articoli teorici, ripresi con una frequenza prima sconosciuta, si impongono di applicare la figura della scissione, proponendosi come scopo la critica alle affermazioni idealistiche del passato e in generale al bazinismo. La formula maoista si può così applicare, come in un recente testo di Bonitzer, anche ad un discorso sullo spazio fuori campo:

> *Due (campo e fuori campo) si fondono in uno (« realtà », « soggetto »)*: è l'occultamento del significante, di ciò che è eterogeneo al soggetto (...). Ciò che sta al primo posto nella decostruzione della « scena speculare/trascendentale » (...) è l'iscrizione del (fuori) campo della pratica come eterogeneo agli effetti di realtà della finzione. *Uno (« realtà ») si divide in due (pratica/effetti di senso, di realtà o di verità).* [sottolineature nostre]

Se ci si è soffermati sulla vicenda dei « Cahiers du Cinéma » è solo per l'importanza che questa rivista deve assumere in un discorso che riguarda pur sempre il cinema, anche se le aperture su altri settori sono state numerose. Ma non si deve pensare che la pratica della scissione sia ad essi peculiare: anzi essa è comune a quesi tutte le riviste nate o trasformatesi dopo il 1968. Ci soffermeremo solo su due fra i tanti casi: uno a monte e uno a valle della zona che costituisce il centro del nostro interesse, ma entrambi in essa implicati.

Innanzitutto si dovrà ancora accennare a « Tel Quel », per il suo ruolo promotore della figura dell'uno si divide in due e per il livello di coscienza che esso presenta nel teorizzarlo. L'ultimo anno della rivista è esemplare a tal riguardo, ma non si dovranno dimenticare vecchi episodi, dal conflitto con « Change », rivista edita dal medesimo editore e diretta da un ex redattore di « Tel Quel » che scatena campagne di insulti fra i contendenti, alla varia vicenda delle alleanze con le riviste di cinema, come si è già visto. Un punto comunque rimaneva fisso da anni: l'alleanza con il P.C.F. La solidarietà si rompe nel giugno 1971 in uno strano teatro e con quasi paradossali motivazioni. Di un libro sostenuto e difeso da « Tel Quel » « Dalla Cina » di M. A. Maciocchi, viene vietata la vendita sulle bancarelle del festival dell'« Humanité ». E' l'occasione per una rottura vistosa fra un gruppo di redatori della rivista, subito costituitisi in un « Movimento del giugno '71 », ed il partito di cui si scopre ora la linea revisionista e la scarsa propensione per gli avanguardismi di ogni genere. Il gruppo, guidato da Sollers e Pleynet, inizia una lotta interna alla rivista, microrivoluzione culturale condotta secondo i non dimenticati schemi analogici a colpi di inneggianti *tatzebao* affissi in redazione, e riesce ad assicurarsene il controllo, ciò che comporta l'uscita dalla rivista degli esponenti della linea tradizionale di fedeltà al partito. L'operazione è trascinante, come si è visto, per tutte le riviste che a « Tel Quel » si ispirano: « Cahiers du Cinema », « Peinture », « Promesse ». Così « Tel Quel » filocinese non più solo per motivi di « scrittura », pubblica ora testi sulla Cina riproduce il linguaggio altisonante della Rivoluzione Culturale, si interessa anche al cinema e ancora a « Cinéthique » ma per criticarne il dogmatismo e la « marxologia universitaria ».

Ma recenti *tatzebao* comparsi nella sede di « Tel Quel » alludono a tendenze destrorse che ancora si anniderebbero nel gruppo superstite. Nella prospettiva di nuove divisioni dell'uno l'ultimo numero della rivista omette prudentemente l'indicazione dei nomi del comitato di redazione.

Quasi contemporaneamente alle ultime trasformazioni di « Tel Quel » matura una scissione anche all'interno di una rivista di cinema; scissione meno pittoresca ma non per questo più rigorosa, anche se si proclama che la sua matrice è politica. La rivista è « Cinéma 71 », se non la più importante però certamente la più diffusa rivista francese di cinema, nella sua qualità di organo della federazione dei cineclub, decoroso sommario di notizie, interviste, recensioni. I motivi del conflitto che finisce per opporre contro pochi superstiti quasi tutti i membri del comitato di redazione non sono molto chiari. Certo è che questi ultimi escono dalla rivista e ne fanno subito un'altra « Ecran '72 », di piacevole anche se non

modernissimo aspetto e di sorprendente puntualità mensile, che in pochi mesi riesce a conquistare quasi tutti i lettori della rivista-madre. I temi sono di poco più aggiornati: cinema cinese, cinema politico italiano, videocassette, ma anche molta cinefilìa tradizionale e moltissime rubriche di cronaca. Insomma un sano eclettismo, come rivelava del resto l'editoriale del primo numero nel gennaio 1972.

> Per cosa noi combatteremo.
> Perché costituendo un gruppo di critici ben conosciuti dai cinefili francesi e stranieri da lunghi anni vogliamo continuare a esprimerci in tutta indipendenza e in tutta responsabilità.
> Vogliamo essere in presa diretta con l'insieme dell'attualità, pur lasciando un legittimo spazio all'analisi storica e teorica nel quadro di un'attività critica e informativa nello stesso tempo.
> Noi rivendichiamo il pluralismo ideologico e estetico perché esso corrisponde alla varietà di opinioni e di gusti dei membri del nostro gruppo ma anche alla diversità dei punti di vista e dei centri di interesse del pubblico.
> Nel n. 2 di « Ecran '72 » ognuno dei membri del Comitato di redazione esprimerà la sua concezione del cinema e della critica.

Un eclettismo che può anche sorprendere quasi piacevolmente di fronte a molti atteggiamenti di chiusura e di consorteria tenuti dagli altri gruppi operanti sulla scena della cultura cinematografica francese, ma che non spiega allora il perché del distacco da una pubblicazione che aveva in definitiva proprio gli stessi caratteri. La scissione, proprio là dove sembra rivendicare caratteristiche più aperte e umane, l'ansia di « esprimersi » e l'abbondanza di concezioni del cinema, rivela una natura di pratica fine a se stessa, o forse il semplice desiderio di prevalenza degli uni sugli altri e le rivalità personali, e finisce per rivalutare, di riflesso, quelle più astiose e pedanti, ma infinitamente più rigorose e motivate.

c) *La lotta ideologica*

Il rischio di questo paragrafo è di suggerisce l'impressione di ripetere temi già detti e che possono apparire noiosi e monotoni. Eppure una certa ripetizione è indispensabile, ai fini di inserire vicende ed esperienze già considerate in un unico quadro globale. La politica culturale francese, con tutte le sue contraddizioni e i suoi ricalchi, costituisce infatti un tutto complesso, un sistema definito appunto dai punti d'attrito provocati dalla lotta ideologica in atto fra forze diverse e continuamente differenziantisi. Esiste dunque un elemento comune che tiene insieme queste forze costituendole in sistema ed è la concezione che riconosce alla sovrastruttura ideologica un ruolo essenziale, per quanto subordinato, all'interno del tutto sociale e che non accetta nel campo della cultura accomodamenti eclettici e pacifiche coesistenze. La presa di coscienza politica degli intellettuali francesi si è cioè compiuta inserendo nel dibattito culturale i motivi di conflitto propri dell'azione politica, trasferendo le insofferenze della pratica rivoluzionaria nel confronto delle idee. Non che la disposizione agli scontri ideologici e agli attacchi anche personali non sia propria dei rapporti culturali anche di altri tempi e di altri paesi; ma mentre sono solitamente le grandi collocazioni ideologiche a dettare le scelte di politica culturale, nella Francia odierna sono le posizioni politiche — con la sottigliezza di sfumature e tatticismi che conosce la politica — a dirigere le ideologie, a promuovere alleanze e spaccature improvvise fra riviste, intellettuali, idee e apparati culturali. Tutto ciò costituisce il quadro della lotta ideologica, un fronte per il quale nessun intellettuale francese ritiene inutile combattere. Anche subito dopo il '68 in Francia si è assistito assai meno che altrove alla fuga degli intellettuali dai propri problemi specifici di operatori della sovrastruttura, e il militantismo diretto, disdegnoso delle mediazioni teoriche e sempre sospettoso per possibili « recuperi del sistema », ha avuto non molti sostenitori. A Parigi si è ancora disposti a scannarsi pro o contro un libro, a togliere il saluto a chi solo avanzi riserve su una certa idea. Un'aggressività fra i vari gruppi che ben potrebbe essere analizzata in termini psicanalitici se non

fossero essi stessi ad utilizzare per primi la psicanalisi come arma d'attacco. Così ogni rifiuto di un'idea diviene rimozione, il dissenso teorico è subito interpretato come una forma di difesa. Ma anche questi sono gli strumenti della lotta ideologica.
Ma ancora una volta la figura teorica che guida questo discorso ci suggerisce di non dare spazio alla polemica, e di sottolineare differenze e demarcazioni solo nella misura in cui siano prodotte da scelte reali e consapevoli. Per questo, nel riassumere una quadriennale vicenda che vede implicati nomi, testi, personaggi, organizzazioni, ci si riferirà quasi esclusivamente ai rapporti interni alla nuova sinistra, dove, si diceva, la figura dell'« uno si divide in due » è pù esplicitamente teorizzata. Ma anche per produrre, sulla base di questa figura, le demarcazioni tra questo nostro testo e tutta quella parte di cultura, anche cinematografica, francese che di fronte ai fenomeni nuovi, alla ricerca, alla sperimentazione pur rischiosa, non ha saputo far altro che ripetere vecchie accuse di oscurità e di intellettualismo. Da questa cultura, falsamente moderna e compiaciutamente prudente, comunque incapace di sforzi di lettura e aggiornamento, ci si vuole, risolutamente, dividere, riconoscendo con le parole di Christian Metz ai redattori di « Positif » che, al di là delle critiche e delle differenziazioni, « in materia di cinema lo sforzo più serio di riflessione teorica, oggi, si situa dalla parte di coloro che la vostra rivista attacca ».
Sarà dunque questa parte che cercheremo di descrivere ora schematicamente in un sistema di rimandi e di differenze, quasi a comporre un reticolo bibliografico o un calendario di avvenimenti secondo la prospettiva che ci interessa che è quella della teoria cinematografica.

1968-1969

Periodo di massima vitalità dei « groupuscules » sia politici che politico-cinematografici. Rifiuto della teoria e dell'accademismo.
Una posizione antiaccademica ma anche antigauchiste è sostenuta da « Tel Quel », appoggiato in parte dalla « Nouvelle Critique ». Il Telquelismo conquista posizioni anche in altri settori oltre a quello letterario. Nel cinema: « Cinéthique ». Polemica contro l'avventurismo e il militantismo cinematografici. Riconoscimento del ruolo del P.C.F. come unico oggettivo rappresentante della classe operaia e sostegno al suo ideologo di sinistra, Althusser, contro l'ideologo di destra, Garaudy, contro l'eclettismo accademico di Aragon (« Les Lettres Françaises »), e contro il volontarismo senile di Sartre.

1969-1970

Scelta marxista dei « Cahiers du Cinéma », prima vicini alla rivista formalista « Change », poi alla coppia « Nouvelle Critique » — « Tel Quel » e ai teorici di questa ultima soprattutto Lacan e Derrida.

1971

« Cinéthique » attacca prima la politica culturale del P.C.F. e successivamente « Tel Quel », accusando quest'ultima di « idealismo oggettivo » mascherato da materialismo.
« Affare Maciocchi ». La « Nouvelle Critique » critica la « sinofilia » di « Tel Quel » e tenta di ricondurre a sé i « Cahiers », che però, al seguito di « Tel Quel », rompono anch'essi con P.C.F.

1972

« Tel Quel » contrattacca da un lato la « sinofobia » della « Nouvelle Critique » dall'altro « Cinéthique » accusata di dogmatismo e di accademismo prodotto da esigenze antirevisioniste. Esce « Tel Quel — Mouvement de juin '71 — Informations », bollettino per la lotta ideologica. Attacchi, oltre che a Aragon e Simone de Beauvoir, anche a Derrida, definito ora filosofo esoterico e revisionista. Editoriale antirevisionista dei « Cahiers ».
Nel cinema, « affare Ivens ». Joris Ivens, di ritorno dalla Cina, rilascia un'intervista

a « Les Lettres Françaises » che viene pubblicata non integralmente. Il bollettino di « Tel Quel » ospita un suo intervento di denuncia del fatto. I « Cahiers » pubblicano un suo articolo.
« Cinéthique » risponde alle accuse di « Tel Quel » e attacca anche Althusser.
« Tel Quel » continua gli attacchi ai periodici del P.C.F. e pubblica ampi materiali cinesi.

Quattro

L'elenco di interventi, trasformazioni, prese di posizione con cui si chiude il capitolo precedente deve essere letto, si diceva, come sistema di forze in continuo attrarsi e respingersi, secondo una logica in definitiva comune, quella che, al di là delle differenze e anche delle contraddizioni, consente ai conflitti di avvenire proprio perché prodotti da forze operanti sugli stessi livelli. Tuttavia ad una prima lettura, e pur in possesso di alcune informazioni sulle linee proprie dei diversi gruppi, soggetti della lotta ideologica, tale sistema rischia facilmente di essere visto come immotivato e confuso intricarsi di posizioni, e anche come accademismo fine a se stesso, puro gusto del differenziarsi. Si è detto più volte come rifiutiamo tale lettura: essa è tuttavia giustificata dall'assenza di un carattere che si è abituati ad attribuire meccanicamente all'avanguardia: la chiara e definitiva attestazione su posizioni ben evidenti e ben differenziate, il rifiuto delle mezze misure e dei tatticismi. Nella nuova avanguardia francese invece ripiegamenti e trasformismi, sottigliezze e distinzioni condotte sul filo del rasoio sono fenomeni consueti così da ricordare — un ricordo tutto esteriore ma reale — dispute scolastiche e rivalità accademiche più che gesti di cultura militante. Pare insomma che ad una certa politicizzazione della cultura sia seguita la scolasticizzazione dell'avanguardia; non come necessaria conseguenza, per il luogo comune secondo cui tutte le avanguardie decadono ad istituzioni, ma per lo svilupparsi di alcune premesse che un certo modo di intendere la lotta politica aveva poste. La scuola è così intervenuta nell'avanguardia e viceversa. E ciò sia in senso metaforico, l'accademismo come forma mentale e come criterio di operatività culturale; sia in senso proprio, aprendo le sue porte, dopo la riforma universitaria di Faure, a decine di critici, pubblicisti e polemisti non provenienti dalla matrice universitaria ma disposti ad apprenderne presto i vecchi metodi.
Tutto ciò non tanto per suggerire l'idea che dietro a molti dissidi ideologici si celino rivalità personali sorte nelle università e negli istituti di ricerca, quanto per sottolineare la capacità di resistenza e di reazione che l'accademia e la sua ideologia hanno avuto dopo gli scrolloni sessantotteschi. E il discorso vale per tutte le istituzioni e per tutte le tradizioni consolidate. Pur con un diverso prestigio e piegandosi a riforme e a patteggiamenti, nessuno dei tradizionali punti fermi della cultura francese è stato veramente soppiantato. Cosicché il nostro discorso, che programmaticamente si è tenuto in una precisa zona del dibattito cinematografico della cultura politica francese, dovrebbe registrare ora, se il desiderio di completezza fosse la sua aspirazione principale, altri fenomeni e altre vicende e magari riconoscerne il carattere dominante. Ma si è detto che non si volevano fare recensioni esaustive quanto impostare un inizio di teorizzazione. I residui o le componenti dei discorsi tradzionali ed istituzonali sul cinema ci interessano dunque solo nella misura in cui possano contribuire a comporre un quadro teorico, e intervengano a modificare e completare quello fin qui abbozzato.
La resistenza delle istituzioni pare comunque un dato di fatto che vanifica parte del discorso precedente, e in ogni caso rivela i limiti della figura della scissione. Questa, si è detto, si pratica attaccando l'ex-alleato, e non semplicemente rompendo con esso, e conservando sempre qualcosa del comune passato. Ma questo passato ha spesso una forza tale da provocare inconfessati rimpianti a chi troppo precipitosamente voglia negarlo, obbliga spesso le nuove posizioni ad un confronto, emerge continuamente per disporsi a nuove assimilazioni. Ma abbandoniamo per un istante questi schemi teorici, e per considerare più empiricamente

che cosa sia, e che cosa abbia continuato ad essere, la tradizione cinematografica in Francia.

Gli Stati Generali, si è detto, non conobbero solo scissioni a sinistra, di cineasti insoddisfatti dell'immobilismo e desiderosi di lavorare a progetti più attivi e più militanti, ma subirono più massicce defezioni a destra, da parte di coloro che, passati gli entusiasmi obbligati, volevano riprendere a fare del cinema tout court, senza troppe preoccupazioni politiche. Insieme a questo cinema riprende a vivere, dopo il maggio, tutto quanto ne era il riflesso, associazionismo cinematografico, festival, riviste ed editoria. Non solo, ma quest'ultima registra forti incrementi anche su titoli e su autori appartenenti ad un passato e ad una concezione del cinema ormai al di fuori del dibattito reale e delle ricerche più recenti.

Il fatto è che la riforma universitaria e le sperimentazioni nella scuola superiore hanno introdotto il cinema nell'apparato scolastico, dedicandogli specifici insegnamenti e dipartimenti di studi, e che la ripresa teorica promossa dalle avanguardie ha riattivato interessi che solo momentaneamente erano stati dimenticati. Così fra i libri di recente uscita figurano manuali e testi enciclopedici (« *Clefs pour le cinéma* » di B. Amengual, « *Le cinéma fantastique* » di R. Predal) studi e testi di e su classici (*J. Renoir* di A. Bazin, *Dziga Vertrov* di G. Sadoul e una raccolta nuova di scritti di Ejzenštejn) teoriche di vecchio stampo con titoli aggiornati (*Polysemie du cinéma*, di H. Agel, *Le mot e l'image*, di J. Mitry), panphlets (*Le cinéma est mort*, di G. Leune) e raccolte di miti per cinéphiles (*L'Univers de François Truffaut*, di D. Fanne, *La science-fiction au cinéma*, di J. P. Bouyxou).

Tutti e nomi e testi di cui non si è parlato, e che consideriamo solo nella misura in cui perpetuano l'immagine tradizionale di una Francia « paradiso del cinema », luogo senza contraddizioni, al di fuori e addirittura ignaro della lotta ideologica che sul cinema si svolge.

Gli interventi più qualificati dal punto di vista teorico e politico non bastano insomma ad annullare l'impressione di variopinto eclettismo e le numerose manifestazioni di beato disimpegno.

Tanto più che in Francia si sono avuti molto meno che da noi plateali connubi fra cinema e politica. Il caso di *Z* è rimasto relativamente isolato, o comunque non ha prodotto un genere così preciso e così fecondo come è successo in Italia; mancano i « festival politici » come quelli di Pesaro o di Porretta.

Le sintesi insomma avvengono a livelli più autentici o anche solo più smaliziati e i primi sintetizzatori fra i temi della tradizione e le acquisizioni della ricerca d'avanguardia non sono tanto gli abili mestieranti del cinema o i giornalisti capaci di tenersi aggiornati, quanto gli stessi studiosi impegnati nelle guerriglie ideologiche e nei proclami di rottura. L'individuazione dei nuclei di contraddizione fra l lavoro d'avanguardia e l'eredità del passato, il rinnegare e allontanare questo passato, tutto ciò non basta a liberarsene veramente, a collocarsi radicalmente fuori di esso, a chiuderlo e renderlo inoperante. La scissione, pur accanitamente perseguita, non sa fare a meno del compromesso o meglio, nel senso proprio del termine, della *sintesi*. Due si fondono in uno, la tradizione dà forma al nuovo, la ricerca non parte mai da zero, neppure nei più rigorosi teorizzatori della *coupure*. Così il confronto polemico è pretesto per cogliere ancora qualche grano di insegnamento dai vecchi maestri e difficilmente il ruolo di guida assegnato alla politica impedisce di parlare ancora, sia pure in negativo, dei film che semplicemente sono *piaciuti*. La consapevolezza del compromesso non produce serenità: e la sintesi praticata il più delle volte viene rifiutata come figura teorica, ma solo perché le si assegna una connotazione moralistica che è invece assente dall'impiego che noi ne faremo. Essa servirà dunque come figura-guida per l'analisi di alcuni temi fra i più discussi negli ultimi anni dalla pubblicistica cinematografica francese; ma anche, in uno stesso movimento, gioverà a riportare il discorso, e per concluderlo, su temi propriamente cinematografici, ribadendo, dopo le aperture precedenti che non vorremmo fossero lette come digressioni, la specificità in cui vuole operare questo testo.

4. Temi della sintesi

a) *Realtà e impressione di realtà*

Che in un periodo di rinnovati interessi teorici sul cinema — come per gli ultimi tre anni in Francia — i temi del « realismo » o meglio dell'adeguazione dell'immagine filmica alle cose siano in un certo senso i motivi di base, i punti di partenza per la riflessione su cosa è il cinema, tutto ciò pare un fatto naturale e quasi obbligato. Un ritorno alle origini « logiche » del fenomeno, alle sue ragioni di esistenza più ovvie.
Ma la problematica con cui questi temi emergono nella cultura cinematografica francese più recente, la fatica e le contraddizioni con cui si dipanano, la presenza di termini e di nozioni fino ad ora impensabili in questo genere di discorsi dimostrano invece il carattere culturalizzato e codificato di quella presunta domanda originaria sui rapporti cinema-realtà. D'altra parte in altri periodi di ricostituzione di una cultura cinematografica a partire da gravi rotture e sconvolgimenti storici (come per il neorealismo, ad esempio) non si sentì affatto in una misura così impellente il bisogno di riflettere sulla realtà al cinema, di mettere in discussione il fatto che « le cose sono là » e il cinema è lì apposta per riprodurle.
Se dunque in questi anni, dopo i sommovimenti apportati dal maggio nel cinema raffinatamente convenzionale della tarda nouvelle vague e durante l'esplosione del documentarismo militante ci si impone di ripensare a questi problemi, ciò avviene proprio per un'operazione di sintesi fra le esigenze dettate dal senso nuovo che la parola realtà assume e una tradizione critica e teorica che aveva fatto di questa parola un mito totalizzante e costringente. Tradizione francese, naturalmente, che si riassume nel bazinismo e nella problematica del *cinéma-verité*, ma anche, più ampiamente, tradizione operante in quasi tutto l'arco della storia delle teoriche del film.

> Questa storia si confonde con quella di una piccola differenza, che costituisce l'oggetto delle più folli smentite: sappiamo che l'immagine non è la realtà, ma tuttavia... A ogni trasformazione tecnica la trasparenza si accresce, la differenza sembra assotigliarsi, la pellicola diviene la pelle della Storia e lo schermo una finestra aperta[7].

Ma ciò che obbliga alla sintesi non è solo la scoperta, o piuttosto il coraggio di affermare, che lo schermo è opaco, che la realtà non vi esiste, e vi appare solo grazie ad un fascio di raggi di luce. Sono piuttosto le nuove scienze entrate a costituire la teoria del cinema che impongono revisioni e riflessioni nuove. Marxismo e psicanalisi ricordano che il reale non è la superficie delle cose, e soprattutto che esso non è un *dato*, una presenza passiva, ma il prodotto di forze in conflitto e il sistema globale di questi conflitti.

> L'analisi sarà fatta (...) su ciò che nel materialismo dialettico e nella psicanalisi permette di definire i loro concetti di *reale*, e di questi concetti scientifici si tenterà un'esportazione, o almeno una nuova introduzione nel campo che ci interessa[8].

Di Bazin si effettua così ad esempio una rilettura psicanalitica e il problema del realismo cinematografico, come una malattia mentale della storia del cinema, viene sottoposto ad una *analisi* nel senso terapeutico del termine.

> Fra l'occhio vivo dello spettatore e la memoria morta, fotochimica, della pellicola, traversata dai raggi uguali della luce del proiettore, si allaccia sul letto fittizio dello schermo un simulacro di coito, il piacere autoerotico dell'occhio che abbraccia una realtà evanascente (...).

[7] P. Bonitzer e S. Daney, *L'écran du fantasme*, in « Cahiers du Cinéma » marzo-aprile 1972.
[8] P. Baudry, *Sur le réalisme*, in « Cahiers du Cinéma », agosto-settembre 1971

> Ma il reale è anche ciò che è eterogeneo a ogni tessuto di sogno, film o testo. Mettere il reale in scatola è un fantasma, un fantasma d'incorporazione (mangiare l'altro) di cui si dovrebbe poter seguire la lettera e gli effetti, sui testi e sui film[9].

Ma ancor più efficacemente sono gli strumenti teorici del marxismo che consentono di denunciare la falsa realtà del cinema, storicizzando l'apparizione del cinema stesso e facendo intervenire concetti sconosciuti alle teoriche idealiste.

> L'effetto di realtà (...) quale che sia l'illusione analogica che al cinema fa persistere il suo riconoscimento, è il prodotto di un *lavoro* che si è effettuato nel sistema, o piuttosto nella trasformazione del sistema rappresentativo della pittura occidentale[10].

La nozione di lavoro sulla rappresentazione, di intervento attivo per produrre ciò che tradizionalmente si è considerato un « riflesso » mette in relazione il discorso sul cinema con le problematiche della filosofia trasformatrice marxista e con la stessa nozione marxista di ideologia. Opposto del lavoro attivo e trasformatore è infatti l'abbandonarsi all'analogismo riproduttivo, all'impressione di realtà spontaneamente emergente dallo schermo. Sono i noti temi di « Cinéthique », ma si deve qui sottolineare, più di quanto non si sia fatto quando sono stati per la prima volta affrontati, il rapporto costitutivo esistente fra la nozione di impressione di realtà e quella di ideologia, nel senso preciso di mascheramento e copertura. Il « realismo » fotografico, in questa prospettiva, diviene l'esatto contrario della trasparenza del reale,

> Quando la borghesia ha dovuto trovare un'altra cosa oltre la pittura e il romanzo per mascherare il reale alle masse, cioè inventare l'ideologia di questa nuova comunicazione di massa, questo è stato chiamato fotografia[11].

la cinepresa diviene così non il magico strumento riproduttivo, capace di produrre il doppio della realtà, sempre più perfetto mano a mano che le tecniche evolvono, ma l'*apparecchio ideologico di base*; cioè lo strumento prodotto dalla classe dominante per riprodurre non una realtà ma un'ideologia.

> Apparecchio destinato a ottenere un effetto ideologico preciso e necessario all'ideologia dominante: creare una fantasmatizzazione del soggetto, il cinema contribuisce con un'efficacia particolare al sostegno dell'idealismo[12].

Il cinema — del resto lo diceva anche Bazin — è in sé un fenomeno idealista: esso costituisce lo spettatore in soggetto tra scendentale, cui tutto viene riferito. Il cinema ripete le condizioni che Lacan giudica essenziali alla costituzione immaginaria dell'Io nella fase dello specchio: immaturità motrice (sala buia, posto fisso, immobilità) e precoce maturità visiva.

> E forse si potrebbe trovare qui l'origine dell'impressione di realtà così spesso invocata a proposito del cinema[13].

Sintomo interessante, questo per cui si ricollega il fenomeno dell'impressione di realtà ad uno stato psico-fisiologico del soggetto-spettatore. La teoria delle ideologie riceve sostegno, in questo testo che rappresenta un po' il punto della teorizzazione di « Cinéthique » sul mezzo cinematografico, da osservazioni più aggiornate ma non sostanzialmente diverse da quelle che 25 anni prima avevano cercato di costituire la scienza sperimentale del cinema: la filmologia. Sulla

[9] P. Bonitzer e S. Daney, *art. cit.*

[10] J. P. Oudart, *L'effet de réel*, in « Cahiers du Cinéma » marzo-aprile 1971.

[11] J. L. Godard, *Premiers "sons anglais"*, in « Cinéthique », n. 5 settembre-ottobre 1969.

[12] J. L. Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in « Cinéthique », nn. 7-8, 1970.

[13] Ibidem

« Revue Internationale de Filmologie », come è noto, psicologi, fisiologi, statistici, sociologi avevano tentato di dimostrare come lo spettatore cinematografico subisse i medesimi stimoli che nella esperienza reale, avvallando con un imponente apparato scientifico o scientista proprio l'ideologia dell'impressione di realtà e in definitiva la tesi idealista secondo cui non esiste frattura fra il reale e la rappresentazione. « Cinéthique », riesumando quella nozione non può che farne riemergere il passato ideologico implicito; la critica dell'ideologia entra in una sintesi alquanto ambigua con l'ideologia stessa: la tradizione filmologica risorge nei nuovi discorsi.

Ma se la sintesi è ambigua non per questo essa è stata inutile, poiché ha prodotto conflitti e precisazioni ed ha in definitiva contribuito ad una riflessione teorica che non poteva, proprio in quanto tale, che distruggere le trascinate eredità. Ma, si diceva, solo attraverso antagonismi e polemiche, la principale delle quali avviata da una serie di articoli di J. P. Lebel usciti prima su « La Nouvelle Critique » e poi raccolti in volume [14]. La tesi di Lebel è che il cinema è nato da una domanda non ideologica ma scientifica, e che in quanto tale è in sé uno strumento di registrazione passiva e neutrale, cui l'ideologia viene da altre fronti.

Al di là del problema specifico sul cinema e sulla cinepresa si è aperto così un dibattito relativo alle grandi tematiche della neutralità della scienza e della tecnica, del rapporto fra scienza e ideologia [15], che ha costituito uno degli apporti più interessanti che la discussione sul cinema ha portato nell'ambito della stessa epistemologia, capovolgendo una tradizione che vedeva invece il cinema continuamente tributario di nozioni elaborate in territori scientifici più « nobili ».

b) *Il cinema orientale*

Cinema giapponese e cinema cinese: due oggetti così diversi per tradizioni proprie, per presenza sulla scena culturale occidentale, per funzione sociale all'interno dei rispettivi paesi che l'accostamento pare assurdo o gravemente superficiale: una mera vicinanza geografica non può passar sopra a tante contraddizioni. Da una parte una cinematografia che da almeno vent'anni fornisce autori e miti alla cinefilìa più raffinata, che ha prodotto individualità ben precise anche in un periodo quale quello attuale, di crisi economica e organizzativa. Dall'altra un cinema « sconosciuto », come disse uno dei pochi che cercarono di conoscerlo, e comunque un cinema anonimo e collettivo, anche se oggi in vivace ripresa e in fase di riassestamento anche per quanto riguarda la diffusione all'estero. Ma accostare queste due cinematografie significa proprio marcare un passaggio che si è operato di recente in Francia fra due universi mitici, seppur sorretti da divinità diverse. Non che la Cina abbia, meccanicamente e solo per avvicendamento di mode culturali, « sostituito » il Giappone: ma un travaso di interessi e di schemi di lettura è pur avvenuto, e individuare rapporti e osmosi giova a ridurre le apparenze di scoperta improvvisa e folgorante con cui si è salutato l'arrivo dei primi film della Repubblica Popolare.

Certo si è trattato, prima, di rivedere una vecchia tradizione critica che del cinema giapponese sapeva solo suggerire letture poetico-umanistiche, ammirare l'eterno binomio Mizoguchi-Kurosawa, confermare l'ovvietà che quel cinema fosse « così diverso » dal nostro ma nel frattempo leggerlo con le categorie critiche più marcate dall'etnocentrismo europeo. Violenza ed erotismo, sì, ma « di porcellana », come avrebbero detto Bouvard e Pécuchet. E la revisione è passata allora per una riflessione sulla cultura orientale in quanto tale, cinese e giapponese insieme, ma con l'aiuto della rivalutazione della scrittura ideogrammatica

[14] J. P. Lebel, *Cinéma et ideologie*, Editions Sociales, Paris 1971.

[15] Cfr. specialmente J. L. Comolli, *Technique et Idéologie*, in « Cahiers du Cinéma », maggio-giugno 1971.

operata da « Tel Quel », della critica al logocentrismo « occidentale » di Derrida, della riscoperta del Taoismo come filosofia materialistica e dialettica (gli agganci politici cominciano a individuarsi...).

> Ogni lavoro su una cultura orientale deve tener conto di questi due punti fondamentali: l'Oriente e il suo rapporto al materialismo, l'Oriente luogo delle scritture non fonetiche [16].

E' una rivista di cinema che introduce in tal modo un numero sul cinema giapponese: ma subito si chiarisce quali incidenze abbiano sullo statuto della rappresentazione i temi della primarietà del significante, della ridistribuzione dello spazio scenico (non più il deprecato « cubo rinascimentale »), della dissociazione del soggetto. Temi non privi di implicazioni politiche se *La cerimonia*, uno dei più astratti film di Nagisa Oshima viene scelto dai « Cahiers du Cinéma » come esempio di film politico da proporre al festival di Porretta 1971. Esso infatti contribuisce alla distruzione del « predominio specifico della Rappresentazione sul cinema », affrontando l'ideologia della figurazione borghese, se non da una posizione radicalmente alternativa, almeno da una posizione *decentrata.* Si fa luce così un nuovo tipo di esotismo, destinato a sostituire quello folcloristico degli anni '50 e '60: l'esotismo che consiste propriamente nell'essere *fuori* dal sistema della rappresentazione occidentale.
Ma se in tal modo si ha a che fare con una semplice estraneità, e le connessioni con l'ideologia e la politica sono individuate attraverso sfumature e mediazioni, il cinema cinese, che nella stagione 1971-72 fa un'apparizione improvvisa e massiccia nelle sale parigine, dovrebbe consentire ben più evidenti rapporti, trasformare la semplice estraneità in opposizione specifica e cosciente. Questo è appunto il tentativo di lettura messo in atto da « Tel Quel »: tentativo isolato nel suo sforzo di sintetizzare le problematiche della scrittura e della rappresentazione con la funzione direttamente politico-propagandistica dei film presi in esame, e che indubbiamente può essere considerato forzato e tendenzioso, ma importante perché palesa i motivi del trasferimento di interesse dal cinema giapponese a quello cinese. Così in un documentario sull'anestesia con agopuntura vengono individuati i temi della distruzione del soggetto:

> I pazienti, da un lato testa (coscienza) dall'altro corpo (desensibilizzati attraverso aghi nei piedi, nelle mani, nelle braccia). Estrema finezza, delicatezza dell'operazione durante la quale il soggetto completamente diviso mangia e parla.

e nel film *Il Canale « Bandiera rossa »* quelli del rapporto fra lavoro e linguaggio.

> Lotta ideologica visibile nelle scritte che coprono le pareti, così che la cinepresa decifra contemporaneamente la forza del lavoro in opera, la resistenza naturale, il linguaggio come emanante da questa contraddizione visibile in corso di risoluzione.

Sintomo isolato, si diceva nel panorama critico prodotto dall'uscita dei film della Repubblica Popolare, e che si distacca sia dalla analisi esclusivamente politiche di « Cinéthique » sia dai commenti genericamente storico-informativi di « Ecran '72 », sia dall'attendismo dei « Cahiers du Cinéma » che per ora sull'argomento preferiscono dare la parola ai cinesi stessi. Ma di fronte al mero interesse per una cinematografia trascurata e all'adesione d'obbligo per tutto ciò che provenga dal nuovo stato-guida, tali letture si pongono in un luogo più cruciale, in cui il lavoro svolto sul linguaggio, il gusto esotico di un cinema lontano e l'entusiasmo per un modo nuovo di veder raffigurata la politica trovano una sintesi non matura ma forse non banale né episodica.

c) *Il cinema sovietico*

Se nel paragrafo precedente la figura della sintesi interveniva a marcare la

[16] *Cinéma japonais*, editoriale redazionale in « Cahiers du Cinéma », ottobre 1970.

continuità fra una tradizione attiva e consolidata e la scoperta di una cinematografia nuova, in questo il rapporto con il passato si pone maggiormente nei termini, pur sempre sintetizzanti, di una *riparazione*. Il cinema sovietico, riscoperto in Francia a partire dal 1968 (da una parte in seguito ad una rinnovata richiesta di film « politici » per proiezioni miltianti, dall'altra per una valorizzazione teorica iniziata con la pubblicazione sui « Cahiers du Cinéma » di una lunga serie di testi di Ejzenštejn) rappresentava infatti la grande lacuna della cultura cinematografica francese. Non che moltissimi film non fossero conosciuti, beninteso, o che anche in Francia, come dovunque, non fosse vivo ad esempio il mito-Ejzenštejn, ma era appunto di una vitalità mitica che il cinema sovietico godeva, servendo più per approssimative giustificazioni (vedi il caso di Vertov, ridotto a precursore del *cinéma-verité*) che per la maturazione di ampi progetti teorici. La teoria del cinema, in Francia, si è invece costituita essenzialmente a partire dalla riflessione sul cinema americano, ciò che non è stato indifferente né per quella teoria, né per la diffusione di un certo tipo di film a discapito di altri. Certo, l'impressione di una insufficienza è per noi acuita da motivi opposti: in Italia, dal dopoguerra in poi, è stato proprio il cinema sovietico a rappresentare il punto di riferimento teorico e di interesse storico privilegiato. Ma anche se tale valorizzazione nostrana è stata troppo esclusiva e ha precluso molte altre possibili aperture, non si può non osservare la scarsezza di materiali sovietici cui la cultura cinematografica francese ha potuto riferirsi: pochissime la traduzioni, occasionali gli studi critici.

Così, dopo il '68, l'esigenza di un rapporto fra cinema e politica diviene anche esigenza di integrare una tradizione culturale che tale rapporto aveva trascurato, ignorando quei cineasti sovietici degli anni '20 che più e per primi avevano cercato di instaurarlo. L'elaborazione di una nuova nozione di cinema politico, quella di cui più volte si è riferito in questo testo, e che voleva essere rottura nei confronti delle sintesi tradizionali, non riesce a cancellare il desiderio di recuperare la più ovvia e codificata, ma anche più compiuta, di tali sintesi.

> Il nostro progetto risponde a una doppia preoccupazione: da una parte, con un gesto puramente « archeologico » e non informativo, permettere l'accesso a testi spesso citati, a volte celebri, ma quasi tutti introvabili in francese e simultaneamente distinguere in essi tutto ciò per cui questi testi a volte sono già il nostro passato immediato, da ciò per cui sono *ancora* il nostro presente [17].

Recupero attraverso il presente e le sue contraddizioni dunque. Cosicché la sintesi non sa annullare le altre figure, e si assiste ad esempio ad una ripartizione polemica degli autori: se i « Cahiers » eleggono Ejzenštejn a « loro » autore, « Cinéthique » riproporrà invece Dziga Vertov, ed « Ecran '72 » farà sua l'ultima delle scoperte, Medvedkin.

Ma ironizzare su tali spartizioni o sulla « scoperta » di film che in Italia hanno circolato per anni anche nei più periferici circoli del cinema sarebbe sbagliato, come pure considerare tutto ciò un recupero tardivo o un affrettato aggiornamento. Perché la presenza di una tradizione autonoma e il lavoro teorico svolto negli ultimi anni consentono sintesi nuove, e cioè riletture che sbilanciano gli itinerari critici già consolidati, ridimensionano autori in Italia eccessivamente valorizzati (Pudovkin, ad esempio) o producono scoperte reali, di autori e film sfuggiti finora a tutta la critica cinematografica occidentale. Il caso di *Shastie* (« La felicità ») di Medvedkin, può essere così assunto ad emblema della stessa figura della sintesi che l'ha riscoperto, rivalutato e si è incarnata in esso: un film che racchiude in sé tutta la storia del grande cinema sovietico (è l'ultimo film muto girato in URSS), che vi rivela una presenza insospettata (il cinema

[17] *Russie annés vingt*, testo redazionale in « Cahiers du cinéma », maggio-giugno 1970

comico), che mette in scena un lavoro politico che proviene direttamente dalle istanze più vive della rivoluzione d'ottobre (è il film di una situazione concreta e teorica insieme: il problema dell'individualismo dei contadini) e che reca in sé le tracce del grande capolavoro.

d) *Sul « linguaggio » cinematografico*

L'oggetto individuato in questo paragrafo dalla figura della sintesi è ben circoscritto: non si tratta di riferire su tutto quanto sia stato scritto dal '68 ad oggi in Francia sulle tematiche del « linguaggio » cinematografico — ciò che fra l'altro implicherebbe un discorso preventivo per una ridefinizione di un termine che è invece qui assunto nel suo senso più quotidiano, al di fuori di ogni specificità semiotica — ma di analizzare brevemente un luogo preciso di elaborazione di una teoria del linguaggio cinematografico: i « Cahiers du Cinéma ». Una restrizione che non è il soggiacere ad un mito: i « Cahiers » come i depositari della Verità e della Autorevolezza nelle cose di cinema. Al contrario è ben certo che ricerche individuali, saggi e volumi non occasionali o articoli apparsi in altre riviste hanno svolto una funzione capitale, (e basterebbe pensare all'ultimo libro di Ch. Metz, « Langage et cinéma »). Ma soffermarsi sugli scritti dei « Cahiers » giova ad individuare, oltre che un interesse predominante all'interno degli ultimi anni della rivista, soprattutto un nuovo modo di presentarsi della figura della sintesi. Essa, che nei paragrafi precedenti era stata vista come « connessione » e poi come « riparazione », manifesta ora tutto il suo carattere di *ambivalenza.*
Studiare il linguaggio cinematografico vuol dire, e per i « Cahiers » in misura particolarmente obbligata, accettare il confronto con la tradizione saggistica e manualistica francese, produrre delle sintesi che nascono da complessi rapporti di amore-odio nei confronti delle intuizioni di Bazin e delle meno geniali ma più sistematiche ricomposizioni storiche di Mitry. E' facile prendere posizione nei confronti dell'idealismo confesso, ma quando questo sta alla base di un patrimonio teorico tutt'altro che inutile e superato...?

Così la sintesi avviene producendo la critica esplicita a tutte le affermazioni teoriche baziniane, ma, ambiguamente, passando attraverso le articolazioni dell'universo cinematografico fissate e studiate da Bazin stesso o dalla tradizione teorica in generale. Si veda il più ampio e importante dei nuovi studi sul linguaggio cinematografico pubblicato in questi ultimi tempi, quello di Comolli su rapporti fra tecnica e ideologia [18]. Esso è condotto seguendo come filo rosso, anzi affrontando continuamente ed esplicitamente un tema baziniano per eccellenza: la profondità di campo; e nessuna citazione potrebbe qui rendere adeguatamente l'ambivalenza con cui la soluzione del problema proposta da Bazin nel suo celebre saggio su Wyler viene accolta e negata, accusata di spiritualismo e lodata per coerenza, assunta come pretesto e filtro per riscrivere la storia del cinema e contemporaneamente rifiutata nelle sue interpretazioni carismatiche e cosmofaniche.

Ma anche tutti gli altri testi sul linguaggio cinematografico apparsi recentemente sui « Cahiers » si rivelano tributari della stessa ambivalenza, ponendosi contemporaneamente come critica e prolungamento di un discorso teorico sedimentato. Bazin e i baziniani continuano così a vivere nelle pagine dei « Cahiers » attraverso i temi dell'inquadratura [19] e del *montage interdit* [20], dello spazio fuori campo [21],

[18] J. L. Comolli, *Téchnique et idéologie*, in « Cahiers du Cinéma », dal n. 229, maggio-giugno 1971 ai nn. 234-35, febbraio 1972.
[19] P. Bonitzer, *Fétichisme de la téchnique: la notion de plan*, in « Cahiers du Cinéma ». novembre 1971.
[20] P. Bonitzer, et S. Danel, *L'écran du fantasme*, in « Cahiers du Cinéma », marzo-aprile 1972.
[21] P. Bonitzer, *Hors-Champ*, in « Cahiers du Cinéma », febbraio 1972.

del primo piano [22], dei tipi di giunta [23] ecc.
Ma non si tratta solo di constatare con una soddisfazione un po' estetizzante che anche il nuovo corso dei « Cahiers » non impedisce che si continui a parlare di argomenti specificatamente cinematografici (e correggere così le impressioni di una politicizzazione totale della rivista che la terza parte di questo testo potrebbe aver generato). Si tratta invece propriamente di sottolineare il ruolo e la funzione di quella non abbandonata specificità. Che è da intendersi non nella prospettiva nostrana ed essenzialistica dello « specifico » ma secondo la distinzione proposta appunto da Metz fra codici propriamente cinematografici e codici « filmici » non specifici, riscontrabili cioè anche in altre pratiche significanti. Ciò implica una visione totalizzante e però non essenzialistica ed omogenea del fenomeno cinematografico in cui codici tecnici e codici ideologici, codici narrativi e codici, perché no?, politici intervengono, con un intrico di relazioni reciproche, a costituire una totalità complessa la cui sistemazione definitiva è ancora lontana ma già comincia ad intravvedersi. Che una rivista di cinema, fra le tante che dovrebbero farlo, porti avanti una riflessione non episodica sui codici specifici cinematografici (questo è infatti il campo del cosidetto « linguaggio filmico ») diviene oggi dunque di capitale importanza non solo per i cinéphiles, né solo per i teorici e i semiologi del cinema ma anche per quei gruppi di ricerca che, pur impegnati particolarmente su altri livelli di specificità, l'ideologia o la politica per esempio, dovranno forzatamente riferirsi anche a quei settori, come il cinema, che nel sistema globale delle pratiche sociali entrano in contatto con i loro.

e) *Il gruppo « Dziga Vertrov »*

Concludere questo testo con alcune osservazioni sui film e sul lavoro teorico svolto dal gruppo di Godard e Gorin significa evidentemente dichiarare un interesse, un apprezzamento, una simpatia; poiché l'ordine delle parti, il « montaggio » di questo discorso scritto non è casuale né sottoposto alle leggi esterne della cronologia o al rispecchiamento dello sviluppo degli avvenimenti. Ma, come si è fatto nelle sezioni precedenti, si vuole anche a questo punto individuare il luogo di maggior teorizzazione e consapevolezza che la figura della sintesi ha avuto, ripercorrerne il circolo dialettico che dalla realtà francese l'ha portato all'interno del nostro discorso, da cui a quella realtà deve tornare.
Sintesi come unità dei contrari: e il gruppo « Dziga Vertov » nasce appunto sotto il segno di questa formula

> Dopo Maggio ho incontrato un ragazzo, militante delle J.C.M.L., Jean-Pierre Gorin: era l'incontro di due persone, una che veniva dal cinema normale, l'altra un militante che aveva deciso di fare del cinema (. . .). Insomma, uno volendo fare del cinema, l'altro abbandonarlo, era cercare di costruire un'unità fatta di due contrari, secondo il concetto marxista e dunque cercare di costruire una nuova cellula che non facesse del cinema politico ma cercasse di fare politicamente del cinema politico [24].

e anche in questo programma di lavoro opera la coscienza della sintesi, sintesi che è lotta e non accomodamento.

> Produrre un film in maniera giusta, politicamente, questo ci deve dare poi la maniera giusta di distribuirlo, politicamente. L'unità produzion-distribuzione è nello stesso tempo la lotta di due contrari ed è una unità indivisibile [25].

Ma produrre e distribuire i film non costituiscono solo una sintesi inscindibile

[22] P. Bonitzer, *Le Gros Orteil*, in « Cahiers du Cinéma », ottobre 1971.
[23] Ch. Metz, *Ponctuation et démarcation dans le film de diégèse*, in « Cahiers du Cinéma », febbraio 1972.
[24] Intervista a J.L. Godard a cura di M. Martin, in « Cinéma 70 », n. 151, dicembre 1970.
[25] Ibidem.

fra di loro: esse sono operazioni che impongono sintesi con l'apparato produttivo, con il capitale, con i detentori reali del potere delle immagini. Il gruppo non elude il problema con le illusioni di un militantismo « fuori dal sistema » o con la fiducia in una distribuzione parallela, che non fa che « convincere chi è già convinto », cioè chi, marginale lui stesso, cerca i film marginali negli spazi « alternativi » che ben volentieri il sistema gli mette a disposizione. La sintesi reale fra politica e cinema è invece conquistare politicamente i luoghi in cui si proietta il cinema, o, tatticamente, dato che le televisioni straniere dopo il maggio spalancano le braccia a Godard, conquistare gli schermi televisivi.

> Fare film politici è fare *British Sounds*. Fare politicamente i film è lottare perché British Sounds sia trasmesso alla televisione inglese[26].

Il film, si dice in *Pravda* e in *Lotte in Italia*, è lotta e sintesi di immagini e di suoni. Ma la sua esistenza reale, il suo ruolo politico — combattere all'interno dell'ideologia — il film li acquista solo nel momento in cui si presenta in un apparato ideologico, lotta con esso e cerca di realizzare una sintesi nuova. *Vladimir et Rosa* prodotto dalla televisione tedesca, *Lotte in Italia* prodotto (ma poi rifiutato) dalla RAI si pongono questo problema, cercano di instaurare in maniera corretta il loro rapporto di film con l'apparato ideologico in cui assumono una esistenza concreta.

> ... Oggi, qui alla RAI, parlare due o tre minuti in maniera differente...

Aprire delle contraddizioni all'interno degli apparati ideologici monopolistici: una pratica che supera le paure sessantottesche del « recupero da parte del sistema », ma che non per questo cessa di essere militante.

Così l'ultimo atto del gruppo « Dziga Vertov », la realizzazione di *Tout va bien*, un film con attori come Jane Fonda e Ives Montand e con capitali in definitiva americani, ha potuto stupire solo chi non aveva riflettuto sulla specificità del militantismo del gruppo e chi aveva visto in Godard un ingenuo, « plagiato » dal velleitarismo dei gruppuscoli. *Tout va bien* è, contrario, un gesto politico preciso e ben cosciente, in linea con una riflessione ed una sperimentazione non occasionali. Ed è soprattutto, nei suoi pregi e nei suoi fallimenti, la più macroscopica delle sintesi e la più difficile delle lotte: summa delle commistioni fra cinema e politica e del conflitto tra lavoro cinematografico d'avanguardia ed esigenze della programmazione commerciale, risultato del compromesso fra un militantismo senza sostegni di massa e necessità finanziarie, connubio fra una poetica d'autore ufficialmente riconosciuta e dotata di un certo valore sul mercato capitalistico del film e le esigenze di una pratica diversa, tendente ad aprire fratture nell'apparato ideologico cinematografico, *Tout va bien* è un film politico non perché offra soluzioni ma perché porta inscritti in sé i conflitti da cui è prodotto, dalle dichiarazioni con cui inizia, alla struttura del racconto, al continuo variare degli « stili ».

Ma *Tout va bien* non è il capolavoro che alcuni si aspettavano e non sempre convince: ciò che è in un certo senso positivo perché significa che le figure qui individuate non sono formule, e consente a questo testo, più che di concludersi, di interrompersi.

(*giugno 1972*)

[26] Gruppo D. Vertov, *Che fare?*, in questo stesso fascicolo di « Bianco e Nero ».

FABIO CARLINI
POLITICA/CINEMA/ACITILOP

« Mai ... a été — et continue d'etre — un de ces points solticiaux de l'histoire qui rouvrent un procés de calendrier, qui sont à la fois l'interaction, l'aprés-coup et l'avenir de certaines dates. »

Ph. Sollers

« Invece di domandarsi: qual è la posizione di un'opera nei confronti dei rapporti di produzione dell'epoca? E' d'accordo con loro, è reazionaria o aspira alla loro trasformazione, è rivoluzionaria? Invece di questa domanda, o almeno prima di questa, vorrei porvene un'altra. Prima di domandarmi: qual è la posizione di un'opera letteraria nei confronti dei rapporti di produzione di un'opera? Io vorrei domandare: qual è la sua posizione all'interno di questi rapporti di produzione? Questa domanda affronta direttamente la funzione che acquista un'opera in seno ai rapporti di produzione letterari di un'epoca. Altrimenti detto affronta direttamente la tecnica letteraria delle opere... Un autore che non insegna nulla agli scrittori non insegna nulla a nessuno. »

W. Benjamin

Politica-riflesso cinematografico-fantasmi della politica

Francia, maggio 1968. La politica, elevata temporaneamente al rango di contraddizioni principale nello scontro tra borghesia e proletariato (« ... la grande lezione della pratica è che, se la struttura a dominante resta costante, cambia però il gioco delle parti: la contraddizione principale diventa secondaria, una contraddizione secondaria prende il suo posto. Esistono sempre sì una contraddizione principale e delle contraddizioni secondarie, ma esse si scambiano le parti nella struttura articolata a dominante. » [1]) [2], surdetermina le contraddizioni presenti nel campo specifico e separato [3] delle pratiche artistiche, causando uno sconvolgi-

[1] Louis Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1970, p. 187.

[2] « E' l'economicismo (il meccanicismo) e non la vera tradizione marxista, a mettere a posto una volta per tutte la gerarchia delle istanze, a fissare a ognuna la sua essenza e la sua funzione, a definire il senso univoco dei loro rapporti. E' l'economicismo a stabilire per sempre le parti e gli attori, non concependo che la necessità del processo consista nello scambio della parti "secondo le circostanze". E' l'economicismo a identificare in anticipo e per sempre la contraddizione-determinante-in-ultima-istanza con il ruolo di contraddizione-dominante, ad attribuire per sempre ad un dato "aspetto" (forze di produzione, economia, pratica, etc.) la parte principale e ad un altro aspetto (rapporti di produzione, politica, teoria, etc) la parte secondaria; mentre la determinazione in ultima istanza ad opera dell'economia si esercita appunto, nella storia reale, nelle permutazioni della funzione protagonista tra economia, politica, teoria, etc. ... Tutta l'opera di Lenin dimostra la profondità di questo principio: che la determinazione in ultima istanza da parte dell'economia si esercita, secondo gli stadi del processo, non accidentalmente, non per ragioni esteriori o contingenti, ma essenzialmente per ragioni interne e necessarie, attraverso spostamenti, condensazioni, permutazioni. La disuguaglianza è dunque ben radicata entro la formazione sociale... ».
Louis Althusser, *op. cit.*, p. 189.

[3] L'ideologia dominante considera infatti l'universo dell'arte come « universo particolare », mondo autonomo ed in qualche modo « estraneo » alle leggi storiche che regolano le altre istituzioni interne al sistema.
« Si può dire che la tradizione romantico-borghese dell'istituto dell'intellettuale e della cultura come sfera 'autonoma', sia riuscita a resistere attraverso esperienze e livelli molto diversi... » G.C. Ferretti "Ideologie", Roma 1969, n. 8, p. 105.
« ... Guadagnandosi la sua indipendenza, la cultura inizia un movimento imperialista di

mento all'interno della struttura e delle problematiche che fissano le « articolazioni » dell'universo dell'arte. Come prima conseguenza dell'esplosiva « intrusione » della politica nel mondo della cultura, entra subito in crisi il rigido ordinamento stabilito dalla pratica ideologica borghese per classificare i ruoli delle varie contraddizioni e dei loro aspetti dominanti. Mentre si rivela lo scarto che ha sancito il previlegio delle illusioni dell'apparenza sulle concretezze della realtà, le contraddizioni secondarie e gli aspetti secondari delle contraddizioni considerate fino ad ora principali balzano al primo posto destituendo i fantasmi storici al potere. L'interesse per le contraddizioni economico-politiche interne all'arte, oltre ad avere il sopravvento sul dibattito intorno a quelle contraddizioni meramente culturali [4] che hanno occupato fino ad ora il campo dell'ideologia, determina lo spostamento sul piano economico-politico dello scontro interno all'universo della cultura costringendo in tal modo a ricercare nuove determinazioni per i concetti utilizzati nella consuetudine da ogni discorso che riguardi il campo delle problematiche artistiche.
La pratica intellettualistica che continua a definire i rapporti tra i due mondi fino ad ora paralleli della cultura e della politica (l'interazione fra pratica politica e pratica culturale viene limitata a: riflessioni sulla politica attraverso categorie specifiche dell'arte, riflessioni astratte sulle contraddizioni secondarie interne all'universo della cultura), cessa di avere, insieme ad uno spazio, anche il ruolo di pratica dominante. Portati dalla politica, emergono in primo piano i processi attraverso i quali la borghesia sfrutta economicamente ed ideologicamente la pratica artistica; entrano in crisi le nozioni di « neutralità », « indipendenza » « eternità » riferite all'arte. Per un più ampio fronte culturale. l'opera d'arte si definisce ora a) a livello economico come un semplice investimento di capitali che sfrutta la « riproducibilità » meccanica delle opere per trasformarle in merce da cui trarre profitto, b) a livello ideologico come il lavoro di / su una pratica significante che utilizzando modi e condizioni di produzione specifiche instaura un proprio rapporto (asservito/trasgressivo) con l'ideologia dominante. L'invasione della politica provoca dunque un processo di « svelamento » di quelle contraddizioni che la pratica artistica aveva nascosto a se stessa dopo averle rimosse dai luoghi della propria coscienza e aver istituzionalizzato la proibizione di ogni analisi capace di superare i limiti della conoscenza attuale, riconosciuta legalmente come insuperabile. Nel corso di questo processo gli spazi « franchi » attribuiti alla pratica artistica dall'ideologia dominante (l'arte al di sopra / al di fuori delle contraddizioni storiche) si vanno sempre più rarefacendo man mano che il metodo dell'analisi politica sostituisce i parametri d'indagine esclusivamente « culturali », inadatti a comprendere la molteplicità dei livelli ai quali si trova ad operare la pratica artistica. D'altra parte va anche rilevato che la dinamica di questo movimento di chiarificazione si attua in maniera tutt'altro che lineare e definita. Durante il maggio infatti, l'analisi delle contraddizioni interne al campo della cultura non avviene ancora secondo le linee di una corretta pratica teorica — un procedere sistematico, conseguente, etc. — quanto soprattutto attraverso

arricchimento, che è allo stesso tempo il declino della sua indipendenza. La storia che crea l'autonomia relativa della cultura, e le illusioni ideologiche su questa autonomia, si esprime anche come storia della cultura. E tutta la storia conquistatrice della cultura può essere compresa come storia della rivelazione della sua insufficienza, come un gradino verso la sua autosoppressione. La cultura è il luogo di ricerca dell'unità perduta. In questa ricerca dell'unità, la cultura come sfera "separata" è obbligata a negarsi essa stessa ».
Guy Debord, « La società dello spettacolo », De Donato, Bari 1968, p. 146.

[4] Quando si parla di « contraddizioni culturali » si fa riferimento alle contraddizioni fittizie raccolte dalla pratica idealistica attorno alla domanda sostanzialmente astratta: che cosa è l'arte? Il privilegio affidato a tali contraddizioni ha avuto come sua precisa funzione storica quella di *definire* per lungo tempo il campo della pratica artistica fornendo altresì un'immagine fantasmatica dell'universo dell'arte.

la semplice « scoperta » di momenti separati interni alle contraddizioni principali [5]. E questo accade proprio nella misura in cui la surdeterminazione della politica ed il previlegio accordato alle contraddizioni economico-politiche, sono vissuti, durante il periodo del maggio, in maniera spontaneistica sia a livello di pratica politica che a quello di pratica teorica. La contestazione del festival di Cannes, l'occupazione del teatro Odeon, le illusioni « rivoluzionarie » del cinema e del teatro che scendono in strada, corrispondono sul piano teorico, all'improvvisazione della ricerca, all'accoglimento indiscriminato delle ipotesi gauchiste, al mito di « tutta la teoria e subito ». L'arte, rovesciando in qualche modo i termini del proprio rapporto con la politica, decide di mettersi empiricamente e frettolosamente al suo servizio. All'interno di questo processo di *ridefinizione* dell'universo artistico, la pratica cinematografica, per la molteplicità dei livelli ai quali si trova ad operare e per l'importanza che possiede all'interno dell'universo culturale francese, vede esplodere in maniera inarrestabile più che qualsiasi altra pratica significante, le contraddizioni presenti nel proprio universo. Direttamente coinvolto in un determinato sistema economico di produzione — fabbricare un film significa fabbricare un prodotto che esige l'impiego di capitali notevoli, di mezzi tecnici appropriati e costosi, etc. —, sottomesso a tutto il peso delle sue funzioni repressive — le esigenze di vendita della merce-film, la conformità all'ideologia dominante, etc. —, il cinema, nel momento in cui viene invaso dalla politica, percepisce questa intrusione come la possibilità di una *catarsi*. La caduta dei veli che occultavano le contraddizioni principali provocherebbe dunque la messa in moto di un processo meccanicistico che come ultimo atto dovrebbe portare alla liberazione dalle contraddizioni. Le azioni politiche del maggio che coinvolgono il cinema, compiute alla luce di questa illusione preliminare, assumeranno così in maniera paradossale la caratteristica di azioni « esemplari » di liberazione. Se si tenta l'affrancamento dal potere economico attraverso la lotta condotta dagli Stati Generali del Cinema contro il Centre Nationale du Cinéma ad esempio, e si combatte per la fine dello sfruttamento ideologico producendo film che si vorrebbero « diversi », tutto questo avviene nella prospettiva della possibile esistenza di una « chiave » politica immediatamente capace di rovesciare le forze antagoniste del potere. Lo spontaneismo tout court, tipico della pratica politica del maggio, contagia il movimento di contestazione interno al campo del cinema e ne sanziona in qualche modo l'impotenza.

Il dato più importante che comunque emerge da questa frenesia teorico-politica rimane certo l'aspirazione irrinunciabile di molti autori a conquistare a breve, o nel caso peggiore a lungo termine, la totale liberazione da qualsiasi forma di sfruttamento economico ed ideologico-politico [6]. E questo anche se l'omogeneità delle intenzioni si scontra con la diversità delle ipotesi che già si stanno praticando; così se per alcuni la lotta economico-politica è solo nei confronti di uno

[5] Il giusto smascheramento degli aspetti più immediatamente « politici » dell'universo culturale compiuto attraverso un'indagine costante, non deve far dimenticare che spesso l'analisi viene intesa solo come « rivelazione » e dunque come apparizione immotivata di un momento della realtà temporaneamente nascosto.

[6] Particolarmente significativi a questo proposito i punti designati a Suresnes dagli Stati Generali:
1. Distruzione dei monopoli, creazione d'un organismo nazionale e unico di diffusione e di sfruttamento dei film con percezione diretta nelle sale; creazione d'un organismo nazionale dei mezzi tecnici (laboratori, studi, pellicole, etc.).
2. L'autogestione con l'intento di lottare contro il mandarinato, la sclerosi, la burocrazia. I responsabili a tutti i livelli saranno eletti per un periodo limitato, controllati e revocabili da parte delle istanze che li hanno eletti.
3. Creazione di gruppi di produzione autogestiti non sottomessi alla legge del profitto capitalistico.
4. Abolizione della censura.
5. Integrazione dell'insegnamento audiovisivo nel quadro generale di un insegnamento

stato che si preoccupa in maniera inadeguata delle necessità della cultura, per altri lo scontro coinvolge la stessa istituzione stato ed il sistema economico che ne permette l'esistenza. Sul piano specifico della pratica filmica, questa differenziazione nei confronti del sistema economico borghese corrisponde poi, in linea generale, a due posizioni ideologiche ben distinte: da una parte i cultori della « libertà creativa », i mitologi con lo sguardo rivolto al passato (la nouvelle vague) che pensano un eventuale « regno della libertà » interno al sistema come regno adatto a raccogliere soprattutto le bizzarrie dei loro umori « poetici », dall'altra i teorici di un nuovo cinema « rivoluzionario » che abolendo ogni possibilità futura di convivenza con il potere economico borghese — convivenza per ora ineluttabile e « sopportata » —, propongono un nuovo ruolo sociale per il regista ed il suo lavoro cinematografico mentre tracciano le linee di una possibile utilizzazione politica del cinema. Naturalmente questa categorizzazione provvisoria e utilitaristica, che rischia di tagliar fuori una serie di posizioni ideologiche intermedie, non va intesa come un rigido ordinamento di competenze proprio perché all'interno di ciascuna ipotesi variano i progetti e le finalità teorico-politiche [7] ed esiste sempre, almeno inizialmente, una certa intercambiabilità di ruolo e di pratica tra gli autori che si riconoscono nell'uno o nell'altro campo. Il dato inequivocabile rimane comunque la tendenziale differenziazione delle risposte che il cinema offre, proprio sul piano della sua specificità, alla surdeterminazione della politica. Così accanto ad una pratica filmica che vorrebbe ripercorrere le linee di una produzione già conosciuta e sperimentata (la politica degli autori) nei suoi limiti ideologici, si colloca l'ipotesi di un lavoro quasi totalmente nuovo che avrebbe come compito quello di inserire concretamente il cinema all'interno della lotta politica. Si prospettano un nuovo campo d'intervento per il cinema ed un diverso tipo di pratica filmica. Messe da parte le remore autocensorie, il cinema riflette su se stesso e decide di rinunciare alle sovrastrutture ideologiche che gli hanno imposto i produttori culturali borghesi; non sarà più « arte » « espressione di una individualità », « creazione » etc., ma solo mezzo di trasmissione — anzi il più importante — di messaggi direttamente politici. La conoscenza volutamente minimalistica della tecnica cinematografica (neutra, oggettiva) — tutto quanto pare occuparsi di linguaggio, strutture formali etc., viene etichettato come estetizzante — avrà la sua destinazione funzionale nella corretta *rappresentazione* della politica. Il cinema, attraverso i suoi apparati tecnici, tende a mediare la realtà e ad inventarne un doppione. Il film vuol diventare uno specchio estraneo alle lotte che si combattono fuori di lui.

Se comunque non è la prima volta nella storia della cultura francese che il cinema percepisce come irrinunciabile l'esigenza di entrare più direttamente nella lotta politica — va rilevato infatti che questo tipo di pratica filmica ha i suoi riferimenti ben precisi nel passato [8] — il dato più importante che caratterizza l'espe-

rinnovato: autogestione da parte degli insegnanti e degli studenti, apertura a tutte le classi sociali.
6. Stretta unione del cinema con la televisione autogestita, indipendente dal potere e dal capitale.

[7] Come si differenziano ideologicamente le posizioni di un Godard e di un Truffaut ad esempio, così il possibile nuovo ruolo (e le nuove ipotesi) del cinema « nella politica » vengono intese diversamente dagli autori legati al P.C.F. e da quelli simpatizzanti per i movimenti gauchisti.

[8] L'introduzione del film nella lotta politica, sia come strumento di propaganda-agitazione che come strumento di riflessione, ha in Francia una sua storia ben precisa legata soprattutto ai partiti e ai sindacati della sinistra. Esemplarmente un'unica linea unisce *La vie est à nous* (P.C.F., 1936. Girato in vista della campagna elettorale del 1936, il film ricalca nelle sue grandi articolazioni e nell'ordine delle sequenze il rapporto del segretario del P.C.F. Thorez sulla situazione della Francia) a *Contre la courant* (SFIO, 1938. Una serie di immagini che rappresentano fedelmente le lotte, le crisi, le sconfitte subite dal governo del fronte popolare), *Les lendemains qui chantent* (P.C.F., 1947. Film di mon-

/ienza del cinema « al servizio della politica » durante e dopo il maggio, riguarda soprattutto la vastità e l'eterogeneità del fenomeno. Ai pochi film direttamente coinvolti nella lotta politica prodotti prima del maggio 1968, si sovrappone infatti durante il maggio un esteso campionario dei più diversi esemplari di pratica filmica pensata in funzione della politica: accanto ai brevissimi *cinetracts* (« L'idée était de réaliser de trés court film, muets, ou alterneraient plans et cartons explicatifs et proclamatoires. Un tel effet de choch, quasi pubblicitaire, ne pouvait et ne peut encore qu'etre profitable du double point de vue de l'explication et de la provocation, de la discussione, etc. »)[9], stanno varie ipotesi di cortometraggi come *Le brigadier Mikono* (analisi e descrizione della vita presente e passata di un agente del CRS), *Reprise du travail chez Wonder* (dieci minuti di riprese davanti alle officine Wonder prima della fine dello sciopero), *Ce n'est qu'un debut* (documentazione diretta sulle manifestazioni tenute dai movimenti politici durante il maggio), *Usines occupés* (panorama sulle fabbriche occupate: Sud-Avion, Rhone Poulecet, etc.), *Nantes Sud-Avion* (le varie fasi dello sciopero e della lotta condotta dagli operai della fabbrica di Billancourt), *Interview* (D. Cohn-Bendit assiste ad una intervista televisiva rilasciata dal generale De Gaulle e ne commenta le affermazioni), e altrettante proposte di veri e propri lungometraggi come *Les cheminots en grève* (le varie fasi dello sciopero dei ferrovieri; i rapporti fra classe operaia e movimento studentesco), *Repression* (raccolta di testimonianze sul regime gaullista), *Comité d'action* (le azioni e le discussioni di un comitato d'azione durante lo sciopero), *Le droit à la parole* (la parola rivoluzionaria alla Sorbona e nelle facoltà occupate), *Travailleurs emigrés* (lo sfruttamento dei lavoratori emigrati in Francia; la loro vita ed i rapporti con i lavoratori francesi), *Les provocateurs* (ruolo politico dello scontro di piazza), *Oser lotter, oser vaincre* (le fasi di preparazione allo scontro e le lotte degli operai alla Renault di Flins).
Il panorama della produzione direttamente legata alla politica assume così una tale ampiezza da render necessaria la ricerca di una nuova formula capace di definire (permettere di riconoscere) sinteticamente il nuovo « genere » cinematografico. E niente risulta più comodo e meno impegnativo a questo punto, dell'apporre un nuovo attributo accanto alla parola « cinema ». Estrapolato un termine significativo dal lessico proprio della pratica politica, lo si esibisce senza alcuna revisione critica — cioè senza alcuna verifica delle diverse « specificità » di campo — per qualificare il nuovo spazio interno alla pratica cinematografica. In tal modo il senso dei rapporti diversi che le nuove ipotesi pongono in ballo viene subito liquidato con il riferimento ad una generica definizione: *cinema militante*. Sotto questa voce passeranno d'ora in poi i prodotti ideologicamente ed economicamente più disparati. Non a caso infatti, tentando di riconoscere dietro la formula le linee che ne hanno permesso la definizione, ci si trova di fronte ad un baratro di genericità.
L'affascinamento delle parole (il « cinema », la « militanza politica ») non riesce comunque a celare le domande che si affacciano tra le righe: che cosa significa *cinema militante*? E quel'è dunque l'effettiva militanza politica attraverso il cinema? Ci si deve fermare al semplice ruolo di mediazione accettando l'apparato strumentale che l'ideologia borghese offre, oppure andare oltre ed ampliare il concetto di militanza intesa come destinazione a rappresentare gli avvenimenti politici che avvengono fuori del cinema?
Il *cinema militante* del maggio, qualificatosi come risposta ad una serie di domande mal formulate o addirittura non formulate, si muove così in maniera caotica all'interno dei due livelli essenziali dell'economia e dell'ideologia.

●

taggio che ha come asse principale il nazionalismo del P.C.F.), *J'ai huit ans* (Comité M. Audin, 1960. Vita e storia di alcuni ragazzi algerini raccolti dai francesi in Tunisia per allontanarli dalle zone dove più spietata è la repressione contro l'FLN algerino).

[9] L. Seguin, « Positif », n. 97 Paris 1968, p. 8.

a) *A livello economico*

Dato per scontato che la pratica cinematografica risente più di qualsiasi altra pratica significante della funzione egemone dell'economia, risulta essenziale per un cinema che voglia svincolarsi il più possibile dai moduli imposti dal sistema produttivo-distributivo commerciale pensare nuove modalità di finanziamento e di circolazione dei film. Si tratta sempre e innanzitutto di mettere in causa due momenti determinanti del processo cinematografico.

Nel caso particolare del *cinema militante* — cinema che si rivolge ad un pubblico ben definito e specifico (operai, studenti, contadini) non raggiungibile organicamente attraverso le sale cinematografiche commerciali e che trasmette (vorrebbe trasmettere) dei messaggi antagonisti rispetto all'ideologia del sistema —, le difficoltà della produzione-distribuzione dei film sono percepite come il problema *dominante*. Le articolazioni specifiche di questo cinema si pongono infatti inevitabilmente al di fuori degli spazi ammessi dal sistema. Mettere l'economia al primo posto risulta dunque un'esigenza essenziale. Ma il giusto interessamento per questo aspetto del processo cinematografico, si scontra con le reali possibilità di una sua trasformazione. In che modo intervenire nel cinema a livello di produzione-distribuzione? Il *cinema militante* sente su di sé il peso di un'impotenza storica a « mutare » concretamente, a svincolare (impossibile) un cinema «diverso» dallo sfruttamento del sistema. Si pensano varie forme d'intervento per uscire dall'impasse.

La ricerca affannosa di un nuovo rapporto tra cinema (produzione-distribuzione) e struttura economica — rapporto capace di estinguere lo sfruttamento dell'economia sul cinema — approda come soluzione temporanea alla possibilità di utilizzare i prodotti già pronti, ora maggio 1968, organizzandone una circolazione. Tutto il materiale girato sulle lotte studentesche, operaie, sui movimenti politici in genere etc. troverà una serie di canali « underground » — università, fabbriche, sedi sindacali etc. — che presi ora come momenti separati, si pensa già dovranno costituire le basi essenziali e sicure di un nuovo « circuito alternativo » a quello commerciale. Da un'ipotesi momentanea e prevalentemente dettata da esigenze realistiche — nella situazione esplosiva del maggio il primo modo per opporsi al sistema può essere quello di dare spazio a tutti i film che il sistema rifiuta — si passa alla formulazione di un piano d'intervento che, utilizzando la nozione di « alternativo » nel senso specifico di « alternatività distributiva », traccia le linee della pratica futura del *cinema militante.* Si decretano precedenze d'interessi e di interventi. Legato così al previlegio affidato alla *distribuzione* — il momento di vendita della merce — rispetto alla *produzione* (il posto di comando è dato infatti alla ricerca di un buon smistamento dei prodotti e non alla lotta per la ricerca di giuste « fonti » produttive della merce stessa), il *cinema militante*, arrichitosi del mito della possibile creazione di un « circuito alternativo » di cui esso dovrebbe costituire la spina dorsale, tende a risolvere le proprie contraddizioni interne ponendo in secondo piano l'aspetto più propriamente ideologico-produttivo di ogni film (dato per scontato che ogni film militante ha un « contenuto » politico, nessuna discriminante è operata a livello di trasmissione del messaggio, organizzazione del materiale, etc.) per conservare invece come dato essenziale e significante la sua *non-accettazione* da parte degli organi ufficiali del sistema. Si crea una mitologia dell'alternativo. Il *cinema militante mostra di* fregiarsi dell'illusione dell'alternatività solo nella misura in cui i suoi prodotti, anche se ideologicamente ambigui, sfuggono all'ambito della distribuzione commerciale borghese. Come all'interno dei circuiti particolari pensati dal sistema per vendere alcune sue merci specifiche (circuito « art et essai », « underground », circoli del cinema, etc.), così anche all'interno del *cinema militante* alternativo funziona l'equazione: diversità di luoghi di circolazione del film — diversità ideologica del prodotto —estraneità al sistema economico-ideologico borghese.

La distribuzione comanda alla produzione e l'economia comanda alla politica. Ancora una volta, ed in maniera più colpevole in questo caso, la risoluzione dei

problemi economici del cinema, pensata senza aver riflettuto minimamente sulla sua funzione e specificità ideologica, si lega alla contraddizione secondaria della distribuzione [10].

b) *A livello ideologico*

Il *cinema militante*, proprio per la specificità del campo che occupa, mette in gioco quelle che sono le articolazioni particolari del rapporto *cinema/politica*. Traccia cioè delle ipotesi di lavoro che fungono in qualche modo da risposta operativa all'interazione tra pratica politica e pratica (significante) cinematografica. Nel condurre questo processo mantiene però un atteggiamento di rifiuto per la riflessione sugli effettivi rapporti che legano tra di loro le due pratiche. Negandosi all'analisi e previlegiando una dinamica empirica di fondo, il *cinema militante* procede attraverso successive operazioni di riduzione. Così, riconosciuto come primo e « unico » livello al quale si registra concretamente un'interazione fra cinema (il film) e pratica politica militante il livello della *rappresentazione di un contenuto politico sullo schermo*, si eliminano tutta una serie di articolazioni legate all'idea del film come pratica significante specifica che lavora secondo modalità di produzione e di diffusione particolari. I vari momenti attraverso i quali il film produce e realizza la propria ideologia vengono così ridotti arbitrariamente ad uno solo, e ad esso viene affidato il ruolo di elemento *significante*. L'ideologia del film è il suo contenuto. Questo previlegio fa entrare in gioco il livello linguistico e quello tecnico del cinema ponendoli come neutri e non contaminati dall'ideologia borghese. « ... Le cinéma est bien une invention scientifique et non produit de l'idéologie, puisqu'il repose sur un savoir vrai, sur les propriétés de la matiére qu'il met en jeu; la preuve, c'est qu'il fonctionne et que, mettant en ouvre une certaine matiére (appareillage divers — propriétés de la lumiere — persistance rétiniénnes) pour filmer un object matériel, il obtient une image matérielle de cet objet... Ce n'est pas le cinéaste, mais la caméra, appareil passif, enregistreur, qui reproduit le ou les obiets filmés, sous formes d'une image-reflet construite selon la loi de la propagation rectiligne de rayons lumineux [11].

L'occhio della macchina da presa è un occhio neutro sul mondo [12].

●

[10] « Pour nous, le plus important était de s'attacher aux taches de production avant celles de la diffusion. Alors que tout le cinéma militant se définit par una tentative de diffuser les films autrement, à notre avis cela ne pouvait pas se faire et cela a toujours abouti à des èchecs; au contraire, en marxistes, nous pensons que c'est la production qui doit commander à la diffusion et à la consommation, que c'est la revolution qui doit commander à la economie, si vous voulez ... En meme temps, l'unité production-diffusion est la lutte de deux contraires et c'est une unitè insécable: mais plutot que de considérer la diffusion comme la contradiction principale, ce que faisaient les cinéastes militants — et c'est là qu'ils achoppent réguliérement — nous avons considéré la contradiction principale comme résidant dans la production: produire un film d'une maniére juste, politiquement, cela doit donner ensuite la maniére juste de la diffuser politiquement ». J.L. Godard « Cinema 70 », p. 82, Paris 1970.

[11] J.P. Lebel « Nouvelle Critique », nn. 34-35, Paris, 1971.

[12] « ... Mais il est un point de blocage, où se manifestent les plus fortes résistances à l'analyse critique de l'inscription idéologique du cinéma, et ce point curieusement n'est pas celui d'une rivendication d'autonomie des processus esthétiques: c'est la revendication insistante de cette autonomi pour les processus techniques. » « CAHIERS DU CINEMA », n. 229, p. 5, Paris 1971.
« La nascita del cinema sembra prolungare la tradizione della scienza occidentale la cui origine coincide con la messa a punto di apparecchi ottici che avranno come conseguenza il decentramento dell'universo umano, la fine del geocentrismo e dell'antropocentrismo. Decentramento paradossale: infatti gli stessi strumenti ottici, fondamento della pratica scientifica in questa sezione storica legata allo sviluppo della società mercantile-borghese, si presteranno non soltanto, a dissimulare il loro impiego nelle produzioni scientifiche (ideologiche) ma a dissimulare anche gli effetti ideologici che sono essi stessi in grado di provocare. E' la loro base tecnica e scientifica (ideologica) ad assicurare quella specie di neutralità che li esime dal diventare oggetto di interrogazione (teoria)... Il cinema è

Così, nella misura in cui la pratica del cinema militante mostra di non tenere in alcun conto il fatto che « il lavoro di pratica significante si compie al livello delle condizioni e dei modi di produzione di questi significanti. Condizioni e modi di produzione che non sono elementi neutri, trasparenti, gentilmente disposti ad annullarsi, a scomparire nell'insieme che vanno a costruire dandogli materia, pronti a contribuire alla edificazione di qualsiasi impalcatura, al servizio di qualunque senso: essi hanno un peso specifico, una propria forza, in virtù dei quali essi, anche se utilizzati e mescolati insieme, conservano una certa autonomia e riescono perfino, in certi casi, a riacquistare una propria forma di esistenza (spesso contro ogni "progetto" o "intenzione" dell'autore). » [13], tale pratica compie una semplice operazione di *rovesciamento* delle strutture operative del cinema borghese e mostra di attribuire valore positivo a quelle categorie ed a quei meccanismi che, pensati in un altro luogo — i film commerciali ad esempio — detengono un valore negativo. Se *rovesciare* non è altro che rimettere sui piedi sulla testa una struttura ideologica, lasciandone intatti i meccanismi di funzionamento (identico il rapporto tra l'oggetto ed il metodo d'indagine, identica la prospettiva dalla quale fissare lo sguardo sul mondo), la pratica significante esibita dal cinema « al servizio della politica » possiede certo la specificità di voler fondare l'utilizzazione eversiva di un'ideologia *capovolta.* Così i luoghi topici del *cinema militante* si mostrano perfettamente omologhi ai luoghi topici di qualsiasi cinema (film) rispettoso dell'ideologia dominante. Ad un'analisi più precisa sono rilevabili infatti due serie parallele di costanti:

cinema « politico » del maggio

la macchina da presa come strumento « neutro », adattabile a qualsiasi. messaggio.
il cinema (la m.d.p.) è in grado di far vedere la realtà posta fuori di lui. L'importante è scegliere l'angolatura giusta.
il compito del cinema, dal momento che esiste una perfetta omologia tra realtà e riflesso cinematografico, è quello di « far pensare » lo spettatore permettendogli di confondere il mondo con i suoi fantasmi.
il livello linguistico del film è sempre sottomesso al dominio dei contenuti.
e quindi
all'interno del sistema capitalistico un cinema « diverso », un *cinema militante* deve preoccuparsi solo di trasmettere dei contenuti politici.

cinema ideologicamente conforme alle norme culturali borghesi.

la macchina da presa, strumento « tecnico » prodotto dal lavoro della scienza.
il cinema è « una finestra aperta sul mondo ». Il cinema è uno specchio che riflette la realtà.
« quanto più fitta ed integrale la duplicazione degli oggetti empirici, tanto più facile far credere che il mondo di fuori sia il semplice prolungamento di quello che si viene a conoscere al cinema » [14].
il contenuto prevale sul linguaggio. Il linguaggio, « a-ideologico » serve spesso ad annullare, a modificare le pretese trasgressive dei contenuti.
la democraticità del sistema borghese lascia spazio ad un cinema di contenuto politico che ne critichi le istituzioni.

dunque strettamente collegato alla tradizione ideologico-metafisica occidentale, tradizione del vedere e della visione come conoscenza che realizza la vocazione fotologica... vocazione che consiste nella ostinazione a voler confondere visione e conoscenza, a fare di quella la ricompensa di questa e di questa la ricompensa di quella, a vedere nella mancanza di scarto il modello della conoscenza. E così si ricade nel mito speculatore della conoscenza come visione di un dato oggetto, o lettura di un testo stabilito, che non sono mai che la trasparenza stessa, ogni peccato di accecamento e ogni virtù di chiaroveggenza appartenendo di pieno diritto al vedere, all'occhio dell'uomo ».

[12] F. Ferrini, « Ideologie », n. 15, Roma, 1971, p. 162.

[13] F. Ferrini, op. cit., p. 168.

[14] M. Horkeimer-Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi Torino 1966, p. 136

In definitiva, nella misura in cui il *cinema militante* del maggio dichiara la sua posizione critica nei confronti dei rapporti di produzione (scelta del « messaggio » antagonista al sistema), senza peraltro interrogarsi sulla propria posizione all'interno di questi rapporti (riconoscimento del fatto che l'azione « politica » del cinema possa svolgersi soprattutto a livello delle ideologie, definizione delle articolazioni economico-ideologiche del cinema come pratica significante), mostra di compiere un'analisi idealistica delle contraddizioni presenti all'interno del campo cinematografico, rivelando nello stesso tempo che il proprio lavoro non può sfociare in altro che non sia la *riproduzione* dei rapporti economici e culturali specifici del sistema borghese.

FRANCO FERRINI E ALFREDO ROSSI
CINEMA/PSICANALISI/POLITICA

Marguerite Duras e Philippe Garrel

Per illustrare la relazione a nostro avviso fondamentale e inscindibile che poniamo graficamente come cinema/psicanalisi/politica (e vedremo poi il perché della barra fra i termini) ci sembrano utili all'analisi i film di due autori dalla connotazione incerta per non dire ambigua, Marguerite Duras e Philippe Garrel.
La Duras, forse più nota come scrittrice che come cineasta, è attiva sceneggiatrice fin dagli inizi degli anni sessanta, durante il periodo più fortunato di un certo cinema letterario e umanista (esempio fra tutti la sua sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* per Alain Resnais). Philippe Garrel è stato da più parti designato come il rappresentante di un cinema « post-godardiano ». Di fatto i film realizzati da questi due cineasti male sopportano l'assimilazione alla quasi totalità del cinema oggi esistente.
Vediamo più precisamente quali sono gli spazi eccentrici cui siamo messi difronte. Entrambi hanno fatto ricorso ad attori professionisti (Catherine Sellers, Michael Lonsdale, Henry Garcin, Daniel Gelin, Samy Frey nei film di M. Duras; Laurent Terzieff, Bernadette Lafont, Jean Pierre Léaud, Pierre Clementi e Tina Aumont nei film di Garrel) ma non per questo potrebbero essere inclusi nel cinema cosiddetto commerciale.
Per il cinema della Duras si è parlato paradossalmente di radio, per il carattere vocale e statico del suo cinema; per quello di Garrel di *underground.* Ma come la supremazia del « detto » nella Duras (e con diversi esiti produttivi nel cinema di Jean Marie Straub — vedi *Othon*—) ha ben poco da spartire con la radio e la comunicazione così i film di Garrel negli esiti che più ci interessano rovesciano di fatto la concezione trionfalistica ed esoterica che senza dubbio ha in comune coll'*undergroud* (non foss'altro, ma c'è dell'altro, per la precisa e cosciente utilizzazione, e quindi considerazione, del cinema come mezzo naturale di affascinamento e quindi materia in questo senso manipolabile attraverso il diversificato sfruttamento dei vari formati di pellicola, 16 mm. e 35 mm. e persino lo scope, e del *décor*, — se infatti *La concéntration* è girato tutto in una scena ricostruita in studio, *La cicatrice intérièure* ha richiesto esterni girati in Marocco, Nuovo Messico, Egitto, Islanda).
Inoltre nel caso di Garrel la situazione produttiva è, per lo meno per i primi film, singolarmente arcaica rispetto ai costi reali. E' cinema finanziato e sostenuto non da un'organizzazione cooperativa, come nella maggior parte dei casi il cinema *underground*, ma da una figura che si credeva scomparsa, per ovvie ragioni, dal panorama produttivo che lascia sempre meno spazio alle sorprese: quella del mecenate. In questo caso *la* mecenate è Sylvina Boissonnas che ha organizzato attorno al gruppo « Zanzibar » da lei creato l'attività un po' furiosa e disordinata

di altri *film-makers* come Serge Bard, Daniel Pommeurelle, Patrick Deval e sua propria [1].

Una differenza rispetto ai cineasti letterati presenta Marguerite Duras. Se nel caso di Alain Robbe-Grillet e Alexander Kluge si può parlare di cattiva coscienza letteraria, Pasolini postula una totale autonomia tra film e testo letterario. Per la Duras invece si ha una specie di processo di indifferenziazione: il film non è che l'ultima apparizione di uno stesso testo, un nucleo con variazioni che hanno il carattere della circolarità e sostituibilità, che si ostina a scrivere, mettere in scena su un palcoscenico, filmare. Ciò che fa di lei una figura singolarissima, vagante fra una categoria e l'altra di artisti, è proprio la sua posizione di portatrice di un testo unico diversamente incarnato (scritto, parola, immagine) che ricava la sua forma di esistenza e significanza più completa forse soltanto negli intervalli che si aprono fra queste tre oggettivazioni.

Ancora, se ciò che caratterizza la Duras è il distacco con cui ha abbandonato una serie di « trame » a esecutori diversi (Resnais, Clement, Brook, Richardson, Dassin) e l'abbandono di ogni resistenza riguardante la specificità di un « modo di esprimersi » (sia esso la letteratura, il teatro o il cinema) a favore della permutazione scritturale, va detto che l'esperienza di Garrel sarebbe impensabile (e impensata) senza il ricorso al cinema, alla *cinéphilie*, il cinema come Universo del già detto — Mallarmé, Borges —, alla macchina da presa significante mitico, alle frasi magiche « motore! » « azione! »: « Il momento del "si gira" è il momento privilegiato, unicamente perché tutti si concentrano e c'è dell'elettricità nell'aria. La gente è tutta molto tesa, è più ricettiva, tutti i sensi sono all'erta. Perché, anzitutto, c'è molta luce, tutto è illuminato violentemente: un punto illuminato dopo un po' diventa affascinante. Perché la luce, che è violentissima, possiede anche una certa architettura, molto più armoniosa di qualsiasi altra. Per tutti questi motivi quando si comincia a girare sono tutti molto tesi e i rapporti fra la gente si fanno elettrici. Danno tutto se stessi, più di quanto non facciano, diciamo, quotidianamente » [2] (Garrel). Anche il momento della proiezione per lui si pone

[1] Sylvina Boissonnas ha girato un film che è interessante menzionare, soprattutto in relazione al cinema di Garrel. Il film fu presentato alla Mostra di Pesaro del 1969 in una proiezione a dir poco burrascosa. « Il primo film di Sylvina Boissonnas non ha titolo. Evidentemente non si presta ad essere nominato, tanto più che ricerca programmaticamente il rifiuto della parola e della verbalizzazione. Può darsi che il fatto stesso di parlarne costituisca una specie di oltraggio per il suo anonimato così clamorosamente messo in mostra. Ma poiché il film esiste ed è stato visto, alcuni spettatori della Cinémathèque e alcuni tipi dei 'Cahiers' lo hanno chiamato *Un film*, per ricordarsene e ricordarlo. Si tratta di un film che dura quasi un'ora in scope e a colori, concepito, prodotto (come i film di Deval e Garrel), realizzato e interpretato da Sylvina Boissonnas. I bordi dell'inquadratura coincidono con le pareti di un cilindro ripreso « en plongée » verticale dalla macchina da presa. I 14 piani sono sempre fissi, per tutta la durata del film, e l'unico movimento è costituito (inq. 6) da uno zoom indietro quasi impercettibile. Il sonoro è in presa diretta per offrire un corrispettivo di massima realtà alla massima artificialità del décor. Sylvina sta in piedi, sul fondo del cilindro e ne percorre la circonferenza. Indossa una lunga veste bianca e porta i lunghissimi capelli rossi sciolti sulle spalle. I piani devono la loro lunghezza ad un motivo (...): la suspense nasce dalla progressiva eliminazione di ogni sorpresa. Ma le sorprese non mancano. Ogni tanto accade qualcosa, il cilindro è invaso da un liquido verdastro nel quale galleggia il corpo nudo di Sylvina, oppue si riempe di sabbia grazie ad un altro foro praticato sulla parete. L'acqua va e viene. Così la sabbia giunge a diversi livelli fino a coprire lentamente il corpo nudo della donna. Un flm così poderosamente schematico che costituisce innanzitutto un esercizio per la vista dello spettatore, scoraggia la parola, e anche la scrittura critica sembra abdicare alle sue capacità ». (« Cinema & Film » n. 10, Inverno 1969-70; nota di Franco Ferrini ed Enzo Ungari, p. 102).

[2] Queste dichiarazioni sono riprese dal *Quaderno Informativo n. II*, Sesta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1970; esso contiene: le trame di *Marie pour mémoire, Le révélateur, La concentration, Le lit de la vierge* / Biofilmografa / Lista delle inquadrature dei suddetti film, tranne de *Le révélateur* / Intervista tratta dal n. 204 di « Cahiers du Cinema », resa il 21 luglio del 1968 dal regista a Jean Narboni, Jean Luis

negli stessi termini di psichismo generalizzato, psicosi collettiva, psicodramma, di contagio che si trasmette, elettricamente, dallo schermo allo spettatore.
Né infine questi due cineasti possono rientrare pacificamente in quel terreno che come un a priori critico, di derivazione metafisica, viene chiamato (e usato con leggerezza) cinema politico e militante. E questo sebbene, imperiosamente la Duras, confusamente e volontaristicamente Garrel, i due autori pretendano di rientrarvi. La Duras cerca di imporre una lettura politica dei suoi film (*Détruire dit-elle* e *Jaune le soleil* soprattutto, film girati nel periodo del Maggio e successivamente) ma tutto ciò nasconde in effetti un tentativo di autogiustificazione che in termini freudiani è razionalizzazione degli atti. L'aggrovigliata « visione » politica di Garrel si confonde pericolosamente con influenze misticheggianti, libertarie e liberatrici che da una parte tendono ad una valorizzazione delle esperienze compensatorie e allucinatorie del reale (droga) e dall'altra ad una utilizzazione in termini mistico-magici delle parole d'ordine, peraltro già compromesse di per sé, del Maggio (« Immaginazione al potere »...). Ha voluto in ogni caso, anche lui provarsi nel campo del cinema militante girando con Patrick Deval un *ciné-tract* dal titolo *Actualités révolutionaires n. I* della durata di otto minuti. Se si pensa che questa manciata di minuti sono un'infima parte della pellicola da lui impressionata sarà subito chiaro che l'entourage officiante in questo campo non poteva che averlo in forte sospetto di doppiezza.
In definitiva siamo di fronte a due attori che con più o meno competenza si richiamano, o revocano a sé, alla politica ma la cui presenza, per tutte le oscillazioni proprie e improprie, accuratamente ricercate e no, che caratterizzano la loro pratica cinematografica, crea una fitta resistenza che sarebbe ingenuo attribuire al gusto ma la cui natura è politico-ideologica, e si spiega solo se inserita in un « filone di pensiero » umanista che ostinatamente si rifiuta di pensare la pratica cinematografica, e il cinema, in termini che differiscano da modalità analitiche compromesse alla radice.
Ciò che attribuiamo a questi autori (ma ne esistono altri: Jean Marie Straub, Nagisa Oshima, i Taviani — per citare quelli i cui film sono in circolazione, o per lo meno reperibili in Italia —) è di interrogare, non sempre correttamente, attraverso la loro pratica cinematografica lo *statuto* del cinema e come il cinema sia il luogo deputato, un crocicchio, di tre forze non amalgamate e differenziate dal punto di vista della significazione:
1) il cinema come universo della fascinazione instaurante un rapporto complesso di ordine psicanalitico con lo spettatore, in nessun modo riducibile al problema dell'identificazione con l'eroe (attivo o passivo) o a quello del subire l'intrigo, ma concernente la sfera e i meccanismi conoscitivi del soggetto e la relazione reale/immaginario.
2) Il cinema come scrittura, luogo cioè dove il soggetto fondatore del discorso (il « voler dire » del regista) si scontra con i procedimenti inconsci del linguaggio e subisce una scissione incontrollata divenendo il luogo dell'inconscio.
3) Il cinema come pratica artistica, il cui mezzo di produzione significante è il linguaggio cinematografico, cioè manipolazione a livello conscio e inconscio della Cultura, che si instaura nella sfera del soggetto come *ordine simbolico nel* e *per mezzo* del linguaggio e *qui* riproduce le relazioni che ineriscono da una parte la politica (il cui terreno di indagine è il sociale) e dall'altro la psicanalisi (il cui campo è il soggetto) [3].
La messa in causa dello statuto di queste tre *evenienze* significanti è operazione

Comolli, Jacques Rivette / testo critico, « Sul cinema di Garrel » di Bernard Eisenschitz. Di tutto questo materiale si è tenuto conto in più parti del testo.

[3] Oltre che ai testi di Jacques Lacan (*Écrits*, Ed. du Seuil, Paris 1966) facciamo riferimento al testo di Anika Rifflet-Lémaire: *Introduzione a Jacques Lacan*, Astrolabio, Roma 1972 · pp. 94-95-96; Einaudi, 1972, ha tradotto sotto il titolo *La cosa freudiana* alcuni saggi di Lacan contenuti in *Écrits*.

politica in quanto concerne in modo diretto la questione del Sapere, i suoi processi di manifestazione.
La negazione di questa intersezione ubbidisce quindi a meccanismi di difesa ideologici che al livello dell'elaborazione elementare (per quanto più concerne l'argomento del nostro scritto) si concretizzano nel concetto di cinema politico. Pensare infatti la relazione cinema-politica, sempre e nel nostro caso riguardo al Maggio '68 come momento di acuto confronto di classe, è (cinema politico. cinema militante, cinema commerciale che parla di politica) raffigurarsi un rapporto di trasparenza di elastica adattabilità reciproca, in una parola stabilire fra i due termini un rapporto di leggibilità. Cinema politico è cinema dove si legge (si *deve* leggere) un lampante antagonismo, dove la politica deve insorgere come significante elefantiaco, irrispettoso ma rispettato da tutti che gli fanno strada e gli cedano il passo. Quello che davvero occorre se si vuole interrogare la relazione è fare un passo indietro e mettere sul tavolo della chiromante una carta da individuare e interpretare, dove ricercare le vicissitudini del soggetto cui appartiene, carta che può comparire in un punto del mazzo e per una redistribuzione presentarsi in un altro contesto: questa carta fatidica è il Significante, marchio del soggetto, organizzatore del discorso e soggetto del Sapere. E' a questo punto del gioco che occorre scoprire la carta che opera una surdeterminazione sulla prescelta, la cui funzione è quella del jolly, carta che si cela nei rapporti che altera: questa ultima opera come il significante della politica, nel gioco è nello stesso tempo carta nascosta e surdeterminante.
Ma per studiare il non ambiguo rapporto che intercorre fra le due occorre avvicinarglisi prevedendolo come rapporto non chiaro non trasparente forzatamente imperniato su reciproche chiusure e mascheramenti, che perciò rappresenteremo come cinema/psicanalisi/politica.

Quanto detto non ha portata limitata ad una polemica che se è vero che si è infiammata negli ultimi anni è anche vero che sarebbe ingenuo scorgere all'orizzonte una fine definitiva, in quanto non sorge da motivi contingenti (il momento politico, la lotta politica) ma non è che un ulteriore camuffamento di una credenza (e vedremo successivamente che valore dare a questa espressione) che studiando il cinema e la sua funzione sociale appare nata assieme ad esso, suo supporto epistemologico e psicologico.
Prima di riprendere il discorso analitico sul cinema come pratica significante ci pare importante far precedere ad esso una digressione. Non si può che chiamare tale in quanto l'analisi sulla posizione dello spettatore di fronte allo schermo non è stata mai affrontata direttamente e va avanti attraverso i meccanismi dell'analogia, per non dire « a tentoni ». Siamo di fronte a quel « punto primo » trattato precedentemente, e che detto in altro modo prevede un interrogarsi sul cinema come funzione sociale, cioè sulla sua funzione di apparecchio di risarcimento di realtà e il cui rapporto con il sociale è stato sempre imperniato sulla *credenza.* Da questo punto di vista una analisi interessante (e che portiamo avanti in un campo che esula dalla zona trattata dall'autore) la propone Octave Mannoni. Egli dopo aver precisato che Freud non si è mai occupato direttamente del problema delle credenze precisa che: ... è soprattutto in un articolo del 1927 — poche pagine dedicate al problema del feticismo — che Freud ha aperto questa problematica delle credenze, precisando minuziosamente il concetto di *Verleugnung.* Questo termine tedesco, che può essere reso con *disconoscimento,* o *diniego*, appare negli scritti freudiani sin dal 1923, sempre in passaggi in cui esplicitamente o implicitamente si parla di credenze; quindi, per rimediare all'insufficenza degli indici, ci si può riferire alla parola *Verleugnung* quando si cercano i rimandi a tali passaggi.
Dall'articolo del 1927 apprendiamo in che modo la *Verleugnung* intervenga nella costituzione del feticismo. Il bambino, venendo a conoscenza per la prima volta dell'anatomia femminile, scopre l'assenza del pene nella realtà — ma disconosce o ripudia la smentita che la realtà stessa gli infligge per poter conservare la

credenza nel fallo materno; tuttavia potrà conservarla solo a prezzo di una radicale trasformazione (in cui Freud vede soprattutto una modificazione dell'Io). « Non è vero » dice, « che il bambino, dopo aver scoperto l'anatomia femminile, conservi intatta la sua credenza nel fallo materno. Forse la conserva, ma al tempo stesso l'abbandona. E' scattato un qualcosa che è possibile soltanto in base alla legge del processo primario. Nei confronti di questa credenza egli è ora diviso ». Proprio questa divisione diventerà, nell'articolo del 1938, la *scissione* dell'Io.

La credenza si trasforma sotto l'effetto dei processi primari; possiamo dire che in ultima analisi essa subisce gli effetti del rimosso e particolarmente del desiderio inconscio, obbedendo in tal modo alle leggi fondamentali. Ma la *Verleugnung* in sé non ha nulla in comune con la rimozione, come viene detto espressamente e come vedremo in seguito. La si può comprendere come un semplice ripudio della realtà (sebbene sia anche opportuno distinguerla dalla scotomizzazione). Ecco perché Laplanche e Pontalis, nel *Vocabulaire de la psychanalyse* (Enciclopedia della psicanalisi, Laterza, Bari 1968), elaborato sotto la direzione di Lagache, le hanno dato come equivalente francese l'espressione: « deni de realité », « diniego » della realtà ». Certo, questo è il senso primo: ciò che viene in primo luogo ripudiato, è la smentita che una realtà infligge a una credenza. Tuttavia, come abbiamo visto, il fenomeno è più complesso e la realtà constatata non è senza conseguenze. Il feticista ha ripudiato l'esperienza in base alla quale le donne non hanno fallo, però non conserva la credenza che esse ne abbiano uno, conserva un feticcio, proprio *perché* ne sono prive. Non solo l'esperienza non viene cancellata, ma diventa per sempre incancellabile, lascia uno *stigma indelebile* che segna il feticista per tutta la vita. E' il ricordo ad essere cancellato.

Vedremo che questo articolo del 1927 è ben lontano dal delucidare la perversione feticista, sebbene generalmente venga citato solo a questo proposito. In realtà, esso è una trattazione preliminare ad una tale delucidazione, poiché ci mostra in che modo una credenza si possa al tempo stesso abbandonare e conservare. A voler seguire questa strada (e ciò spiega come mai nessuno l'abbia fatto dopo Freud) si incontrano ostacoli di natura abbastanza singolare, come il lettore potrà ben presto notare: si è divisi tra un'impressione di banalità estrema e un senso di singolarità sconcertante. Le porte da sfondare si presentano già aperte. Freud ne fece esperienza nel 1938; il suo articolo comincia con questa frase: « Mi trovo nell'interessante posizione di non sapere se quello che devo dire deve essere considerato come una cosa da tempo famigliare ed evidente, o come una cosa completamente nuova e sbalorditiva ». Questa impressione deriva dalla natura stessa del soggetto. Si tratta comunque di fatti che incontriamo ovunque, sia nella vita quotidiana sia nelle nostre analisi. Nelle analisi si presentano in una forma tipica, quasi stereotipata, quando il paziente, a volte imbarazzato, a volte a suo agio, usa la formula: « Lo so che... ma comunque... ». Una formula del genere naturalmente il feticista non la usa a proposito della sua perversione: lo *sa* che le donne non hanno fallo, ma non può aggiungere a ciò nessun « ma comunque » perché per lui il « ma comunque » è il feticcio. Il nevrotico passa il suo tempo ad articolarlo, ma neanche lui, sul problema della esistenza del fallo, può sostenere che le donne ne hanno uno comunque: trascorre il tempo a dirlo in un altro modo; ma come tutti, per una specie di spostamento, utilizzerà il meccanismo della *Verleugnung* a proposito di altre credenze, come se la *Verleugnung* del fallo materno tracciasse il primo modello di ogni successivo diniego della realtà, e costituisse l'origine di tutte le credenze che sopravvivono alla smentita dell'esperienza. In tal modo il feticismo ci avrebbe costretti a considerare in una forma « sbalorditiva » un ordine di fatti che facilmente ci sfuggono in forme familiari e banali.

(...) Una certa duplicità, vaga prefigurazione della scissione dell'Io, era ben nota, almeno da San Paolo in poi, ma era sempre stata considerata come uno scandalo davanti alle concezioni unitarie e moraleggianti dell'Io.

« (...) Può accadere allora che la *Verleugnung* venga interpretata come una rimozione; ci si accontenta, per esempio, dell'idea che l'interpretazione ha raggiunto

il livello della coscienza e non è arrivata fino all'inconscio; questa spiegazione topologica è un pò facile ed ha un difetto: non ci aiuta a capire [si intende l'analista] che cosa si deve fare. L'inconscio è troppo lontano, il paziente è, per così dire, troppo "spesso", cioè c'è uno strato troppo spesso tra la coscienza e il suo inconscio. Ora il "ma comunque" non è inconscio; esso si spiega con il desiderio o il fantasma che agiscono, in un certo senso, come a distanza: e proprio a questo bisognerà arrivare, alla fine. Ma non direttamente, comunque senza operare semplificazioni arbitrarie »[4].
Abbiamo voluto inserire anche quest'ultima frase per tener presente che non è con la fretta di arrivare a quel fondo, nel nostro problema, che otterremo buoni risultati. Ad ogni modo possiamo trarre senza eccessivo timore appunto perché non dobbiamo spaventarci della banalità dei fatti, che la *Verleugnung* struttura il nostro rapporto con il reale, e si ripropone diversamente camuffata in tutte le esperienze conoscitive che richiedono una compartecipazione sotto forma di assenso da parte nostra. Questa concezione strutturale dei modi conoscitivi dell'Io è di stretta osservanza lacaniana e va detto prima di procedere oltre che Jacques Lacan era intervenuto sul problema dell'esperienza traumatica del bambino di fronte all'assenza del pene della madre introducendo il concetto di *forclusion* (dal tedesco *Verwerfung*). Al momento della esperienza traumatica (un anno e mezzo) il soggetto è incapace di elaborare sotto forma di teoria della castrazione il dato costituito dall'assenza del pene nella madre, per cui invece di incamerare questo dato attraverso il meccanismo della simbolizzazione (da notare che per Lacan nel campo della psicanalisi si distinguono tre dimensioni essenziali: il *simbolico*, l'*immaginario* ed il *reale*; il *simbolico* designa l'ordine dei fenomeni dei quali si occupa la psicanalisi in quanto sono strutturati come un linguaggio) lo espelle dal suo ordine simbolico. La *forclusion* (tradotto in italiano come *preclusione*, vedi l'*Enciclopedia della psicanalisi*) consiste nella esclusione del fallo come significante fondamentale, che si designa nell'ordine simbolico del soggetto come significante mancante; questa « abolizione simbolica » fa sì che ciò che non è stato escluso dal simbolico riappare nel *reale*, che è il campo che viene escluso dalla simbolizzazione.
Ritornando al « Io so... ma comunque... » ciò che ci preme è far osservare come questa espressione banale ma sintomatica sia centrale nel nostro rapporto, a tutti i livelli di fruizione, quotidiano con il cinema. Con il cinema proprio come forma di spettacolo legato ad un certo rito (sala buia ecc...) che pur l'abitudine dovrebbe completamente disinnescare. Eppure quante volte abbiamo detto uscendo dal cinema una frase, pur con infinite varianti, strutturata e coartata dal « sì lo so... ma comunque... » (per esempio: sì lo so che quella scena era finta ma sembrava vera). Il cinema favorisce il nostro presunto adescamento attraverso un meccanismo che non ha niente a che vedere con un rapporto isterico ma che include, volenti o nolenti, e prevede un rapporto di credenza, diciamo per ora così anche se impropriamente, che non dipende dalla maggiore o minore scetticità dello spettatore.
Resta da spiegare come avviene questa insorgenza di credulità: si può dire che prima dello spettacolo esista solo il « Io so » (che è finzione ecc...). Il « ma comunque » interviene alla fine attraverso un particolare processo di mediazione. Il giro vizioso compiuto dallo spettatore consiste nell'attribuire inconsciamente ad uno spettatore ipotetico il fatto di cadere in una rete che lui evita: ma questo spettatore ipotetico non è che una fantasmitizzazione di se stesso (l'Altro lacaniano) che prende sempre più campo fino ad irretire del tutto il soggetto. Così Mannoni spiega la natura della illusione teatrale: « Dunque la natura dell'illusione teatrale non si può assolutamente spiegare con il semplice riferimento a un

[4] Octave Mannoni, *Sì, lo so, ma comunque...*, *La funzione dell'immaginario*, Laterza Bari 1972, pp. 6-7-8-9.

problema di *credenza*. L'espressione "credere nelle maschere" non significherebbe niente se volesse dire che crediamo nelle maschere come in qualcosa di vero o in qualcosa di reale: per esempio che scambiamo maschere con volti reali; il risultato sarebbe che non avremmo più alcun effetto di maschere. La maschera non si spaccia per quello che non è, ma ha il potere di evocare le immagini della fantasia: una maschera di lupo non ci fa paura come un lupo, ma come l'immagine del lupo che portiamo in noi. Dire che un tempo "si credeva nelle maschere" vuol dire che un tempo, in un certo momento (nell'infanzia), l'immaginario ha dominato in un modo diverso che nell'età adulta »[5].
Si attua cioè un processo che si potrebbe chiamare *ripresa dell'immaginario* che scavalca i dati del reale e tende al soddisfacimento allucinatorio. Proprio a questo proposito abbiamo prima parlato di *risarcimento di realtà*, da vero e proprio *investimento di realtà*. Abbiamo detto che tutto ciò connette inscindibilmente, supporto ideologico, con la funzione sociale che il cinema ricopre nella nostra società. E' utile prendere in esame il lavoro di Jean-Luis Baudry sull'ideologia cinematografica dell'*effetto di realtà* in rapporto allo spettatore: « Senza dubbio il carattere paradossale dello schermo-specchio del cinema consiste nel fatto che riflettendo delle immagini permane l'ambiguità che l'immagine riflessa non è quella della « realtà » (un'ambiguità che la transitività del « riflettere » lascia in sospeso). Realtà che in ogni caso viene da dietro la *testa* dello spettatore (ed è ben vero che se potesse volgersi indietro e guardarla in faccia, non vedrebbe che fasci luminosi provenienti da una fonte luminosa già nascosta). La disposizione dei differenti elementi — proiettore, « sala oscura », schermo — oltre a riprodurre in un modo che non può colpire la messa in scena della caverna, di Platone décor esemplare di ogni trascendenza e modello topologico dell'idealismo, ricostruisce il dispositivo necessario per far scattare la fase dello specchio scoperta da Lacan (come abbiamo visto una delle dimensioni essenziali nel campo della psicanalisi è l'*immaginario* che va intesa soprattutto in relazione alla *fase dello specchio* descritta più sotto da Baudry. Lacan dice che l'idea dell'Io del bambino, a causa della prematurazione biologica, si costituisce a partire dall'immagine del suo simile, l'Io speculare. Con riferimento a quest'esperienza fondamentale si possono qualificare di immaginari, per quanto ci interessa da vicino, sia, dal punto di vista intrasoggettivo, il rapporto fondamentalmente narcisistico del soggetto con il suo Io; sia, dal punto di vista intersoggettivo, una relazione detta *duale* fondata su — e captata attraverso — l'immagine di un proprio simile (attrazione erotica, tensione aggressiva). Per Lacan vi è un simile — un altro che sia me — solo perché l'Io è originariamente un altro — vedi *Enciclopedia della psicanalisi*, alla voce « immaginario »). Si sa che la fase dello specchio, momento genetico che si produce a partire dal sesto mese di vita fino al diciottesimo, provoca attraverso la specularizzazione per il bambino dell'unità del suo corpo il costituirsi, o almeno il primo abbozzo dell'Io come formazione immaginaria (...). Ma perché questa costituzione immaginaria dell'Io possa aver luogo, occorrono — Lacan accentua fortemente questo punto — due condizioni complementari: l'immaturità motrice e la maturazione precoce della sua organizzazione visuale (notevole fin dai primi giorni di vita). Se si considera che queste due condizioni si trovano ripetute durante la proiezione cinematografica — sospensione dell'attività motrice e predominanza della funzione visuale — possiamo forse supporre che ci troviamo di fronte a qualcosa di più che ad una semplice analogia. E forse si troverebbe qui l'origine dell'impressione di realtà così spesso invocata a proposito del cinema e di cui le diverse spiegazioni sembrano piuttosto circoscrivere una questione[6].

●

[5] Octave Mannoni, *L'illusione comica ovvero il teatro visto nella prospettiva dell'immaginario, op. cit.*, pp. 75-76.

[6] Jean Luis Baudry, *Cinema: effets ideologiques produits par l'appareil de base*, « Cinethique », nn. 7-8.

Ma scoperta l'analogia il problema non è risolto e occorre mettere in evidenza ciò che differenzia le due esperienze. Baudry rileva come l'esperienza dello specchio fonda la rete di relazione del soggetto e diventa così una esperienza fondamentale e costruttiva. Al contrario il rapporto con lo specchio-schermo è tale da non stabilire alcun tessuto di relazioni-conoscitive con l'esterno in quanto entra in gioco in modo assolutorio l'apparecchiatura cinematografica di base (macchina da presa e proiettore) fondata come apparecchio ottico, su di un procedimento di cattura delle immagini e di restituzione (sullo schermo) di esse che prevede come già detto il *punto di vista* (organizzazione prospettica della immagine). Questo fa si che per lo spettatore la « realtà » cui sta di fronte è una realtà su cui non solo non può intervenire ma da cui è coartato: l'immagine riflessa non è quella del proprio corpo ma di un *mondo* già dato come senso. Il « reale » che il cinema mima è pur sempre quello di un Io ma di un *Io trascendentale*, che ha già organizzato per lo spettatore i frammenti sparsi della realtà e ne riconferma ogni volta, a livello ideologico (idealista, metafisico), l'unicità di senso. Si vede bene qui profilarsi la funzione specifica sostenuta dal cinema come supporto e strumento dell'ideologia dominante che è quella di costruire e confermare il *soggetto* come entità « piena », attraverso il meccanismo ideologico (del resto comune al ruolo giocato nella storia dell'occidente dalle differenti formazioni artistiche) della *rappresentazione*, cioè organizzazione a priori della messa in scena in cui il soggetto svolge un ruolo falsamente attivo (in realtà si limita inconsciamente a un ruolo di conferma).
Sia dunque appoggiandoci al lavoro teorico di Mannoni sia a quello di Baudry ci sembra evidente che il cinema è un luogo di emergenza di una scissione del soggetto con il reale.
Tutte le teorie del cinema e i film che si fondano dunque sulla trasparenza, sull'univocità, sul « più di realtà » dell'immagine cinematografica hanno una precisa funzione di copertura e raddoppio dell'ideologia dominante. E' altresì indubbio che quanto detto finora non pretende di essere né risolutivo né esaustivo; si può dire che il problema della funzione ricoperta dal cinema nella società è però solo così posto sui giusti binari, al di fuori di un sociologismo evanescente. Riformulare su serie basi teoriche questo punto di primaria importanza è imprescindibile per fondare una teoria del cinema come scrittura e come pratica significante.

La maggior parte dei film prodotti si uniformano o sottostanno a uno stesso statuto: quello del cinema analogico-rappresentativo. Quel tipo di cinema che nella trattazione cinematografica francese di questi ultimissimi anni viene spesso indicato come cinema borghese, cinema idealista, cinema della classe dominante. Secondo questo statuto la pratica significante che si compie nei modi del cinema (con i mezzi specifici del cinema) viene assimilata alla diade reale/non reale e viene pensata nei termini della diade significato/significante. La pratica cinematografica viene pensata essenzialmente come non-pratica (se non nei termini di un rozzo empirismo che si pone come illustrazione delle principali *trouvailles* tecniche) e viene perciò inevitabilmente apprezzata non nel suo processo di produzione ma nella conformità ad un oggetto veridico (tale è il gesto filosofico convenzionale che ci presenta il film come espressione del reale, di cui non sarebbe che la rappresentazione, l'*analogon*, la registrazione, la riproduzione, il doppione, il *Doppelgänger*, la « mummia », il fantasma, il segno) o a una forma grammaticale oggettiva (tale è il gesto riduttivo che ci presenta il film come una struttura linguistica chiusa e lineare di cui i vari strutturalismi dovrebbero fare l'inventario, la cernita, il censimento, la scomposizione).
E' tipico della nostra civiltà e delle nostre società il fatto di rendersi cieche davanti alla produttività della scrittura cinematografica (ciò che eccede ogni cancellamento della « traccia laboriosa ») per ricavarne semplicemente un effetto: l'opera e il senso dell'opera. Acciecamento e cancellamento cui si accompagnano altre procedure: obliterazione, rimozione, preclusione. Denegato il lavoro che la

produce, la produttività di cui non è che il prodotto, l'opera sopravvive come resto, effetto di un « Io » fondatore e costitutivo (quello dell'autore), oggetto di consumo da avviare entro il circuito dello scambio in cui vengono messi in comunicazione autore, opera e pubblico.

Il fatto che la teoria del cinema sia stata quasi sempre contrassegnata da ciò che Christian Metz ha chiamato « irredentismo visivo » non ci deve trarre in inganno. Nella sua apparente ostilità al verbale questo irredentismo non ha fatto che continuare a valorizzarlo. Partita dal principio della filosofia greca (il luogo originario della metafisica, secondo Jacques Derrida) in nome del quale si tratterebbe di valorizzare il suono della voce come complice dell'Idea e dell'effusione dello Spirito, e di conseguenza come mezzo maggiore di intellezione, la trattazione dominante nel campo del cinema (anche quella più ostile al verbale) ha sempre optato per il primato della voce-strumento di espressione di un mondo fenomenico (il cinema non sarebbe dunque che un espediente cosmofanico), volontà, idea, senso preliminare, rappresentante mentale. Non importa se questo ultimo sarà a struttura iconica (l'immagine) o a struttura verbale (la parola). Esso non farà che escludere ogni nozione di pratica, processo, produttività ed ogni gesto produttivo verrà presentato come qualcosa di meccanico, ridondante, quale illustrazione e raddoppiamento rilevazione e visibilità più che azione, rappresentazione accessoria più che iniziativa di un processo e di una gestualità.

E' chiaro che un progetto di cinema « politico », militante o « trasgressivo » non poteva esimersi dal diventare il luogo di una lettura e di una scrittura radicali, dal muovere i propri passi da un gesto di ritorno verso le teorie e le critiche che stavano a garantire il cinema da combattere. Gesto di ritorno che è anche un gesto di rottura e di decostruzione del cinema classico, borghese, idealista.

Princìpi costitutivi di questo tipo di cinema sono la fedeltà alla verosimiglianza della realtà profilmica di cui il film non sarebbe che lo sguardo riflesso, la mimesi, l'immagine speculare, la sottomissione all'istanza della rappresentazione (ri-presentazione) di un senso tarscendentale, preliminare alla materia significante che si produce nel processo di una pratica determinata. Necessità fatale a questo tipo di cinema è quella di essere succube di una logica del supplemento la cui funzione è quella di far dimenticare la propria funzione e di farsi passare come la pienezza di una parola, di un'immagine, di un senso di cui non farebbe che supplire la carenza o l'infermità. E' in nome di questa logica che la rappresentazione, l'appendice decorativa, il senso preliminare e trascendentale, lo stile, l'espressione, la rivelazione di uno psichismo, di un Io vanno ad aggiungersi ad una pienezza che arricchisce un'altra pienezza, a colmare la presenza di una sostanza fondatrice e costitutiva.

Ma il supplemento supplisce, non si aggiunge che per sostituire, non colma che per colmare un vuoto, interviene o si insinua al posto di qualcosa. Supplente e vicario, il supplemento non è che un'aggiunta, un sovrappiù, un surplus, istanza subalterna di un'altra istanza di cui non è che il luogotenente.

Secondo questa riduzione ideologica il linguaggio cinematografico viene concepito e trattato come un sistema di segni di scambio. Ogni segno non vale che in funzione dello scambio di un valore: il senso. All'interno della catena comunicativa autore/opera/pubblico l'accento verrà sempre posto sul valore di scambio del segno (iconico in questo caso). Ed il segno iconico verrà considerato come elemento di una transazione commerciale. Tutto ciò consiste in un misconoscimento e in un occultamento del valore produttivo del linguaggio cinematografico e dei segni iconici, misconoscimento e occultamento del lavoro e del gioco dei segni su e con altri segni. Infatti, come ogni prodotto, anche i segni possono diventare mezzo di produzione di altri prodotti. I segni iconici (insieme di segni, parti di insiemi) possono diventare mezzi di produzione di altri segni (di altri insiemi di segni, di altre parti di insiemi). Ma nella maggior parte dei film esistenti l'accento non viene messo su questo valore (lavoro, gioco) produttivo dei segni ma semplicemente sul senso inteso come concetto fondamentale e che il più delle volte si pone come una verità che già c'era e che si trattava sempli-

cemente di rivelare, riportare alla superficie, secondo il modello metafisico della conoscenza. Ed allora in tal caso, nella valorizzazione del senso, il mezzo di produzione del segno diventa indifferente e ciò che assurge a supremo valore è l'appendice decorativa del senso, lo stile, il sigillo dell'autore, il fantasma della sua totale padronanza dell'opera. Se l'esistenza di un senso preliminare è la condizione di questa catena comunicativa, nella trasparenza negoziabile del segno e del senso, la figura del creatore, l'autore, il padrone dell'opera ne diventa il garante, sorveglia la coerenza lineare di tutta questa catena, la predispone, l'arricchisce di tutti i suoi fantasmi apportandovi, come si dice, la propria soggettività.

Se questa è la situazione pressoché dominante dappertutto nel campo del cinema non bisogna però trascurare le varianti e le tendenze che modificano questa situazione generale, modificandola, interrompendola, mettendola in conflitto con altre ipotesi di cinema. Ma spesso questa opposizione è soltanto dichiarata e si assiste a posizioni di rottura che non si pongono minimamente in un rapporto di negazione determinata con l'oggetto della loro critica, rifiuto, tentativo di liquidazione e di superamento. Tale è il caso del cinema *underground.*

Esso si basa su un postulato che corrisponde a un mito libertario: compito dei vari gruppi di *film-makers* sarebbe quello di liberare l'esperienza cinematografica da tutta una serie di convenzioni particolarmente opprimenti e vessatorie: la trama, la presenza dei personaggi, il ricorso a grossi *budget.* Non si tratterebbe quindi che di ripristinare una libertà andata perduta, la libertà dell'io in rapporto all'esperienza cinematografica, condizione di possibilità di tutta una serie di gesti di liberazione successivi, a partire da una valorizzazione radicale del ruolo del soggetto che vitalisticamente, spontaneamente, eroticamente vede reintegrato il proprio occhio a una situazione originaria: sguardo virginale puntato al centro di una condizione aurorale e privilegiata del senso.

Anche il cinema di Philippe Garrel appare dominato da questo statuto ideologico. Lo stesso progetto garrelliano starebbe a garantire questa dipendenza. Il cinema di Garrel sembra infatti fondarsi sulla spontaneità, l'aleatorio, l'improvvisazione. La posizione dello spettatore sembra relegata al ruolo di una soggettività che nell'impadronirsi dell'esperienza cinematografica si riappropria anche di se stessa. « Il cinema ideale », secondo Philippe Garrel, « è un cinema che tutti potrebbero recepire allo stesso modo, con tutta la sala immersa in quella psicosi collettiva che è precisamente il film che si sta svolgendo ». Ma nemmeno la fase delle riprese sfugge a questo statuto di psicodramma. E' per questo che l'aleatorio vi interviene massivamente. Le reazioni dei figuranti diventano imprevedibili, i rapporti si fanno elettrici, il film si fa, *ça bouge.* La fase delle riprese è certamente la più importante. Nella *Concentration* anche una fase della lavorazione di un film che normalmente si ha in un secondo momento, in fase di missaggio, vi viene invece assorbita: l'elaboratissima colonna sonora del film è stata ottenuta direttamente sul *plateau*, durante le riprese stesse del film. Queste si limitano nella maggior parte dei casi ad ottenere lunghissime inquadrature il cui esito finale non è mai garantito da nessuna fedeltà alla sceneggiatura (la quale, come è il caso della *Concentration*, non ha valore maggiore di quello del titolo; « E' dato che li avevo entrambi che ho fatto il film », dice Garrel), a un testo di partenza, a un antefatto causale del film. E il momento delle riprese che Garrel privilegia rispetto a tutti gli altri viene concepito in termini quasi mistici, magici, esoterici. La macchina da presa, i rapporti che Garrel intrattiene con i figuranti (suo padre, suo fratello, i suoi amici), gli allucinogeni, la droga, entrano in uno stesso circuito che Garrel non esita a chiamare elettrico e concorrono su di uno stesso piano alla manifestazione e alla diffusione di uno psichismo che si fa sempre più invadente e che si trasfonde dal *plateau* allo schermo, in base ad una equivalenza secondo la quale il linguaggio del film si identifica al linguaggio del sogno. « Il cinema usa la stessa codificazione del sogno, e può quindi essere percepito da tutti in quanto per conto proprio sognamo tutti », afferma Garrel. « La pellicola è la materia che riflette le immagini mentali ». L'allucinogeno, equivalente per

l'immaginario al rivelatore per la pellicola, illumina le formazioni fantasmatiche di tutte le riproduzioni mentali di una nuova luce. Allucinogeni, pellicola e film non sono che « rève lateur » (latori del sogno).

Marie pour mémoire, Le révélateur, La concentration, Le lit de la vierge intessono tutto un repertorio di figure senza età che ci ripropongono tutte le figure di dominio, di repressione e di oppressione che agiscono nella storia e nella società sotto le apparenze intercambiabili della legge, delle forze dell'ordine, del padre, della famiglia, delle regole che presiedono alla convivenza sociale, della religione. Né vanno esclusi da questo vasto dramma collettivo, nel teatro dell'inconscio, in preda alla coazione e alla repressione, la psicanalisi, l'educazione e la cultura. Garrel dichiara di essere assolutamente contro la cultura e si oppone radicalmente ad ogni modo di pensiero prestabilito e in particolare ai più tradizionali atteggiamenti dello spettatore. In questo Garrel non fa che legare il proprio cinema a un vasto progetto di pura fascinazione e non fa che imporre il silenzio a ogni tentativo di riflessione e di riduzione in termini discorsivi della esperienza fondamentale che si affaccia sullo schermo. « Al cinema, tramite il film, si addormenta lo spettatore per un certo periodo di tempo, lo si costringe a fare riferimento alla propria vita e all'uscita lo si costringe a ridefinirsi ». Angosce, nevrosi, algolagnìa, sessualità vergognosa, idee fisse animano personaggi e spettatori. L'inconscio informa e struttura tematica e linguaggio del film.

Philippe Garrel, figlio dell'attore Maurice Garrel è nato nell'ottobre 1948. Nel 1966 ha collaborato alla trasmissione dell'O.R.T.F. « Seize millions de jeunes » di Alain de Sédouy e Richard Harris. Nel 1966 ha anche girato i suoi primi cortometraggi, con l'ausilio del Service de la Recherche dell'O.R.T.F.: *Les enfants désaccordés* (cortometraggio, 35 mm.), *Droit de visite* (cortometraggio, 35 mm., interpretato dal padre Maurice), *Le meurtre du père* (cortometraggio 35 mm., interpretato sempre dal padre Maurice e dallo stesso Philippe Garrel), su un soggetto di Jaime Semprun). Alla stessa stregua di *Le meurtre du père*, che si può considerare uno pisocodramma garrelliano per la presenza del padre e del figlio, anche gli altri corto-metraggi, i cui titoli ne indicano il carattere di successione di « scenette » — si tratta di portare avanti una riflessione, tramite una narrazione timidamente violenta, sul malessere della gioventù — non sono che una prefigurazione delle ideologie libertarie apparse nel 1968.

Nel 1967 la televisione gli commissiona un film quale testimonianza sulle « ragazze di buona famiglia », *Les jeunes filles de bonne famille* (il primo lungometraggio, 16 mm., interpretato dal padre). Il film viene rifiutato dall'O.R.T.F. ed esce (distribuito dalla S.N.A.) assieme a *Les enfants désaccordés* e *Droit de visite*, per una settimana, nel febbraio 68 (viene presentato anche a Pesaro nel 68), sotto il titolo di *Anémone*.

In *Anémone* una ragazza tenera e fragile, adolescente, è squilibrata, si trova cioè in equilibrio instabile fra infanzia e maturità, e non sa o non vuole scegliere.

Da una parte la figlia, diari, libri di fiabe, ricordi e un volto di bambina; dall'altra il padre, una certa forma di consapevolezza, di coscienza. In mezzo una possibilità di evasione, cioè di consapevolezza *diversa*. Pascal, il suo mutismo, la sua offerta d'amore, un amore che è riscoperta di gesti dimenticati, rito che introduce nel 'cerchio magico' di un mondo dal quale bambini e adulti sono esclusi, un mondo onirico che prenderà gradualmente sempre più la forma di un mondo interplanetario: Anne-Aymone/Anémone e Pascal si mascherano in un metrò 'reale', e si escludono agli altri e li escludono, percorrono una galleria che stentiamo a riconoscere come nostra, e rubano e uccidono per poi morire. Ma Anémone, tenera, esita, e il sogno finisce, interrotto bruscamente dal discorso alla realtà, dal padre poliziotto che la rende savia: « non lo farò più, non lo farò più », mormora Anémone piangendo, dolcemente, disperatamente, mentre rientra nel mondo reale dopo il suo viaggio in un altro universo, mentre le luci di

Pierrot le fou, in senso contrario, passano sul parabrezza, su un volto privo ormai di utopie. Un film sulla rinuncia all'evasione, al sogno[7] ».
Nel 1968 gira *Marie pour mémoire* (lungometraggio, 35 mm., il brevissimo ciné-tract *Actualités revolutionaires n. 1* (35 mm. durata 8' realizzato assieme a Patrick Deval), *Le révélateur* (35 mm., muto) e *la Concentration* (35 mm., colore).
Marie pour mémoire (interpretato tra gli altri dal fratello Thierry) non ha una trama vera e propria. Abbiamo soltanto quattro ragazzi: Blandine, Jésus, Gabriel e Marie, fra i quali si stabiliscono relazioni e opposizioni.
Blandine chiede a Jésus chi egli sia. Jésus risponde di essere Jeronimus Bosch, un situazionista, lo psicanalista Jacques Lacan, Eric von Stroheim, un amoralista. Gabriel dice invece di avere vent'anni, di abitare con i genitori, di lavorare nel campo della ricerca socio-economica, sezione critica, servizio corruzione e contestazione comparata, di avere pensato qualche volta al suicidio e di sentirsi minacciato soprattutto dalla noia. Marie gli dice che in quelle condizioni è meglio farla finita. Gabriel la supplica di rimanere, dicendole che il loro dialogo deve continuare e che ciò non sarebbe possibile se lei non ci fosse. Parallelamente Blandine supplica Jésus di dirle qualcosa.
Marie sveglia Gabriel e quando questi sta per uscire lo copre con una sciarpa. Gabriel prende il taxi e durante il percorso, il conducente gli fa un lungo discorso filosofico. Quand'è il momento di pagare la corsa Gabriel gli dà una banconota da 5 franchi spezzata in due. Il tassista pensa che sia un po' matto.
Jésus si mette in contatto per telefono con la « Voce Amica » chiedendo di mandargli al più presto qualcuno. Arriva una ragazza che finisce per chiedergli di farla rimanere con lui. Jésus le dice che ha da fare.
Intanto Marie ha delle fantasie di parto. Quando Blandine va a trovarla all'ospedale, Marie sembra non riconoscerla, non ricordarsi di lei.
Gabriel e Jésus devono vedersela con un rappresentante dell'autorità e del potere che sta preparando un dossier su di loro. Jésus dà fuoco al foglio sul quale il rappresentante dell'autorità batte a macchina. Questi gli sfila il fazzoletto dal collo e se ne serve per legargli le mani. Poi lo trascina con sé. Lo porta in un prato, alla periferia della città, dove c'è una fila di otto ragazzi che si tengono per mano. All'estremità di questa fila c'è una ragazza che si tiene a un albero. Sono tutti « prigionieri », come in un gioco per bambini. A un certo punto arriva Gabriel. Toccando Jésus (che adesso si trova all'altra estremità della fila) li « libera » tutti quanti. Fuggono correndo.
Marie ascolta dei dischi. Prima una lezione d'inglese e poi una serie di parole sconnesse scandite con un forte accento russo. Assieme a una bambina Marie ripete macchinalmente alcune di queste parole.
Marie pour mémoire, « realizzato in dieci giorni da un impostore impaziente, protetto dallo statuto di artista », secondo la definizione che Garrel ha dato di se stesso, « è il film di un elemento della nuova generazione a uso degli alienati e di se stesso, incluso come cineasta » in cui un ragazzo intraprende a causa di una ragazza il salto che lo separava dalla follia, narra le sventure di uno psicopatico in una società di alienati e stabilisce già il campo dei procedimenti garrelliani: uso dell'inquadratura lunghissima, al limite del sopportabile, e che raggiunge una volta superato questo limite, una violenza provocante (il procedimento si andrà poi radicalizzando sempre più: *Marie pour mémoire* che dura 80 minuti ha 58 inquadrature, *Le révélateur* che dura 68 minuti un numero di gran lunga inferiore, *La concentration* che dura 94 minuti 17 inquadrature). Le inquadrature sono fisse, insistenti, ricettacoli e rivelatori dei comportamenti; accordano i loro bruschi capovolgimenti con gesti brutali, scoppi inattesi, sottomessi ad alternanze di tensione e di distensione.
In *Le révélateur*, girato in una settimana, in Baviera, abbiamo una situazione ori-

[7] Adriano Aprà, nota di « Cinema & Film », nn. 5-6, Estate 1968, p. 43.

ginaria e fondamentale: una famiglia, la madre, il padre, il bambino. I due genitori sono terrorizzati da una guerra che non si vede mai e che si riflette solo nel loro comportamento. Essi fuggono, in un paesaggio boscoso, trascinandosi dietro il bambino che li segue un po' controvoglia. Nelle loro peregrinazioni essi non incontrano nessuno, anche se ci troviamo ai margini di una città, e a volte entro le mura della stessa città.

Piano piano il bambino incomincia a reagire. Dapprima desiste dal seguire i genitori, successivamente se ne allontana. Questi allontanamenti però sono solo momentanei: i genitori lo raggiungono sempre e gli impongono di nuovo il rituale delle fughe. Alla fine però la fuga diventa definitiva: una notte il bambino si allontana nel bosco, lasciando dietro di sé i genitori. Quando ne esce è giorno, di fronte a lui c'è una ampia distesa d'acqua.

In una brevissima presentazione del film Philippe Garrel illustra gli elementi costitutivi del film: « la rivelazione onirica, la cristallizzazione della memoria come forma possibile di oggettivazione delle realtà freudiane. Un bambino catalizza le sue relazioni edipiche con un allucinogeno chimico equivalente per l'immaginario al rivelatore per la pellicola e che, come esso, getta una luce nuova sulle formazioni fantasmatiche di tutte le riproduzioni mentali ».

Ma il tratto più saliente del film è quello di essere muto. Dopo l'identificazione ossessiva di *Marie pour mémoire*, film imperniato sulla domanda che lo apre (« e tu chi sei? »), in cui gli interrogatori si alternano alle autodefinizioni e alle autoproclamazioni *Le révélateur* esclude la parola per seguire percorsi topografici tortuosi e in definitiva circolari. Una famiglia fondamentale, primaria — matrice e motrice di tutti i rapporti psicologici e sociali, di tutte le forme di censura e di repressione (il film si chiamava dapprima *Moïse ou les forces de l'ordre*) non è che una serie di evoluzioni attraverso le scene patologiche del sogno, pantani, buchi, blockhaus, crateri di cataclismi passati o recenti Le carrellate estremamente lunghe, complesse, sinuose o rettilinee compongono la sfilata ossessiva dei luoghi desolati in cui avviene la fuga della famiglia. E non è certo un caso se il film è muto. Garrel afferma esplicitamente di essersi voluto riferire al sogno, al fatto che il sogno viene recepito in modo silenzioso. « Si hanno dei rapporti con i segni che si codificano in seguito per mezzo del linguaggio; ma il modo di percepire è muto. Ho tentato di accostarmi al tipo di immagine che si ha nel sogno; e cioè che non si reagisce intellettualmente, che si è perduti in una specie di labirinto che si percorre ».

La concentration si svolge interamente in una stanza e abbiamo due soli personaggi, un ragazzo e una ragazza. Al centro della stanza un letto; ai lati di esso, due specchi; in fondo, una lavagna; al centro una lampadina che si accende e si spegne; di fronte ad esso una tenda di plastica. A destra e a sinistra del letto un angolo « caldo » e un angolo « freddo »: e cioè, da una parte mattoni sempre illuminati di un rosso vivo, come quelli di un forno; dall'altra mattonelle lucide, come quelle di una stanza da bagno, e un rubinetto da cui esce a volte acqua e a volte un liquido denso e rossastro che sembra sangue. La camera « fredda » e quella « calda » sono collegate da un corridoio che passa attorno alla camera da letto vera e propria e in cui sono piazzati i binari su cui scorre la macchina da presa durante i suoi spostamenti da una parte all'altra di questa scena unica (ideata e costruita materialmente da Philippe Garrel). I binari sono perfettamente visibili, come del resto i « microcravates » che penzolano dal collo dei due personaggi, la pellicola con cui il personaggio maschile a un certo punto si taglia le vene del polso.

La ragazza ha delle fantasie di parto (come la Marie di *Marie pour mémoire*; del resto entrambe le parti sono affidate a una stessa attrice, Zouzou): crede di aver avuto un bambino e che l'uno, presumibilmente il padre del bambino, glielo voglia portar via. Il ragazzo, a sua volta, mostra di essere convinto di trovarsi in stato di assedio, come se all'esterno ci fosse una guerra che li costringe a stare rinchiusi nella camera (di fatto il film è stato girato in pochi giorni durante le giornate cruciali del Maggio '68).

Alla fine il ragazzo uccide la ragazza. Poi muore anche lui, dopo essersi svenato. La stanza viene invasa dal vapore.
La camera è il luogo centrale del film ma questo stesso luogo si presta a varie suddivisioni e distribuzioni: oltre alle due camere, la camera « fredda » (che è bagno, gabinetto, clinica, ospedale psichiatrico, laboratorio, doccia, obitorio, etc.) e la camera « calda » (che è forno, forno crematoio, camera di tortura, etc.) abbiamo la camera oscura costituita dalla macchina da presa (Garrel afferma che la macchina da presa è uno strumento di tortura soprattutto nella *Concentration*: quando Zouzou striscia sui binari del carrello la macchina da presa che la segue e con lui il cinema potrebbero schiacciarla), dalla sala in cui lo spettatore è costretto a fare riferimento alla propria vita e, all'uscita a ridefinirsi.
Il grande letto bianco, più o meno quadrato i cui piedi raffigurano un balcone (come di fianco a una grande vetrata) o la ribalta di un palcoscenico comunica con la camera « fredda » attraverso un'apertura laterale nella parete che fiancheggia il letto sulla sinistra, e questa parete consiste in uno specchio dalla parte del letto e nel rovescio di questo specchio, ricoperto di pittura argentea dalla parte della camera « fredda ». Dall'altra parte l'accesso alla camera « calda » è chiuso da una porta che si trova nella parte di destra costituita anch'essa da uno specchio simmetrico al primo. Alla testa del letto c'è una parete nera che costituisce lo sfondo della scena.

Fra questo *décor* e i due personaggi si stabilisce un movimento di va e vieni — tra spazio angusto e spazio più ampio, indeterminato e sovradeterminato (in senso psicanalitico). E alle varie configurazioni che assumono questo luogo centrale, questa scena primaria e le parti in cui vanno a distribuirsi si può aggiungere quella che ne fa la scena di un film, una scena che si svolge in un film. Oltre a condizionare e a determinare il film la scena diventa il film, è il film e il film vi esaurisce tutte le proprie possibilità. La meccanica di affascinamento nasce dall'abolizione della transizione tra fisica e metafisica.
E' in questa direzione che il film successivo *Le lit de la Vierge* giunge perfino a mettere direttamente in questione le origini del Cristianesimo, la religione, il Verbo divino.

Nel *Lit de la Vierge* (il primo lungometraggio in cinemascope di Garrel) abbiamo una ragazza (Zouzou) su un letto, in riva al mare. Dal mare emerge un giovane. Il giovane sembra terrorizzato. Maria lo rassicura. Il mondo non è così spaventoso come lui pensa. Quindi lo invita ad andare a parlare con la gente, e gli porge un megafono. Il giovane attraversa un villaggio sul dorso di un mulo. Arrivano dei cavalieri e incominciano a schernirlo. Il giovane non reagisce.
Il giovane fa ritorno dalla ragazza, visibilmente scoraggiato: « non mi vogliono ascoltare » le confessa. La ragazza lo spinge a fare un altro tentativo. Il giovane gira per un villaggio abbandonato, di notte. Bussa inutilmente a varie porte; nessuno vuole ascoltarlo. Nella sua peregrinazione incontra una giovane prostituta, interpretata anch'essa da Zouzou, che gli spiega che per andare con lei bisogna portarle dei sassi. Il giovane si dedica alla raccolta dei sassi. Questo incontro sembra turbare i rapporti tra il giovane e la ragazza: si vedono sempre più raramente e quando si vedono qualcosa sembra volerli allontanare. Una sera, reagendo impulsivamente ai rimproveri della ragazza il giovane l'uccide e fugge di casa portando con sé una cassa. Gli incontri che il giovane fa lungo le strade che percorre sono sempre più dominati dall'angoscia. Un giorno la giovane prostituta si imbatte nel giovane e gli chiede cosa contenga la cassa. Il giovane risponde: « niente ». Ma la giovane prostituta non si arrende. Approfittando del fatto il giovane si è addormentato apre la cassa. L'apertura della cassa dà luogo a una sequenza in cui si assiste a scene di tortura, di tribolazione, di massacro. Il giovane sembra rinchiudersi sempre più nella propria sofferenza. Una sera percorrendo i bastioni di un fortilizio si lancia in volo fino a raggiungere un bosco dove incontra la giovane prostituta. E' il loro ultimo incontro. La ragazza lo allontana per sempre dalla sua vita. Alla fine del film vediamo la ragazza (quale delle due?) raggiungere il giovane, su una spiaggia, in un'alba stinta e

apocalitica. Il giovane è in croce: una croce che lo fa sembrare più uno spaventapasseri che un crocifisso. L'ultima inquadratura mostra la ragazza incinta, sul letto, come all'inizio del film. Piange sommessamente. Il giovane, che le sta accanto sul letto, scende e si avvia verso il mare, fin quasi a scomparire. Questo penultimo film di Philippe Garrel costituisce un tentativo di ritorno alle fonti e alle radici della nostra cultura che sembra preludere alla dimensione epica del film successivo, *La cicatrice intérieure*. Nello stesso tempo il ricorso alla simbologia cristiana sembra preludere all'esoterismo che costituisce il motivo maggiore delle perplessità prodotte da questo film.

Se si resta ancorati al « voler dire » Garrel non si differenzierebbe dunque da tutti gli altri registi dall'ideologia anarchica o « gauchiste ». Ma Garrel non si esaurisce nel progetto che sta alla base del proprio cinema, ne va al di là, lo eccede, ne compie la riduzione e ne permette una lettura trasformatrice. Né il fatto che nella *Concentration* vengono esibiti direttamente allo spettatore binari per far scorrere il carrello, e questo stesso funge da barella, bara, tavolo di sezione, la pellicola con cui il protagonista si taglie le vene, *microcravates* che ricordano in maniera impressionante i cordoni ombelicali che tengono avvinti i due figuranti alla matrice in movimento del film che si sogna, va scritto a un progetto o a una intenzione di straniamento. Ogni intenzione di *straniamento* corrisponde a una concezione idealistica della pratica artistica. Essendo questa intesa come artificio, *technè*, supplemento, appendice decorativa, simulacro, supporto divenuto a un certo punto ingombrante od indecente si tratta di mettere a nudo il procedimento, di smascherare l'artificio. Nel cinema di Garrel (soprattutto nella *Concentration* che è il film che più ci interessa) non si assiste a un fenomeno del genere. Lo smascheramento dell'artificio, la messa a nudo del procedimento, l'effetto di straniamento non hanno il potere di ridurre il potere di fascinazione che deriva dal film. Hanno invece l'effetto contrario: lo raddoppiano. Il fatto è che nel cinema di Garrel si ha l'iscrizione del lavoro e il suo cancellamento, l'irruzione del gioco dei segni su e con altri segni e nello stesso tempo il suo occultamento. E' per questo che *La concentration* eccede ogni statuto della rappresentazione e il suo rovescio, complice e solidale, l'effetto di straniamento: la nostra critica del *Verfremdungseffekt* o *ostrannenia priëm* secondo la terminologia dei formalisti russi non prende di mira tanto Brecht o i formalisti russi quanto il brechtismo e il formalismo: a questo proposito giova ricordare l'interesse di Brecht per pratiche significanti che si situano al di fuori del logocentrismo e della cultura occidentale, l'interesse p. es. per il teatro No[8] Non a caso ricordiamo questo scritto in quanto l'architettura scenica della *Concentration* ha molto in comune con quella della scena del No. Sarebbe interessante poter riportare nel testo le due piante (per chi avesse visto il film consigliamo di vedere la piante del No che si trova nel volume in cui sono raccolti i testi critici di Zeami, famoso trattatista di questo tipo di spettacolo e attore lui stesso[9]). E' comunque possibile dire in breve le somiglianze: innanzitutto sono entrambe delimitate dal ghiaíno, che separa la scena dagli spettatori, ma soprattutto sono tutt'e due scandite in modo tale che ogni scansione assume una significanza (certo più realistica in Garrel) data dalla posizione nel rapporto con le altre e in rapporto ad una propria significanza di segno. Coincide così una struttura mimogrammatica con una ideogrammatica. Nel suo saggio su Freud dice Ricoeur: « Ritengo che lo sviluppo del freudismo possa esser considerato come la progressiva riduzione della nozione di 'apparato psichico' — nel senso di una macchina che avrebbe cominciato a muoversi da sola — a una topica in cui lo spazio non

[8] Bertold Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, *Scritti Teatrali*; Einaudi, Torino 1971.
[9] Zeami, *Il segreto del Teatro No*, Adelphi, Milano 1966.

è più un luogo del mondo, ma una scena in cui ruoli e maschere scendono in dibattito; questo spazio diventerà il luogo della cifra e della decifrazione »[10]. Il rilevare la mappa della *Concentration* non sarebbe dunque solo un peccato di curiosità ma risponderebbe all'esigenza di verificare sulla carta come essa sia la re-iscrizione di una scrittura in una scrittura altra, la traduzione topica di una scrittura. La *concentration* non è altro che il *lavoro* che si compie in questa superficie proiettata. La catena simbolica che agisce nel film si riproporrebbe correttamente sul piano, attraverso cioè un'altra catena simbolica formata da elementi equivalenti, in quanto anch'essi scritturali. Le loro relazioni hanno funzione di opposizione reciproca, segni producenti movimenti di desiderio di segno opposto. Anche a questo proposito si può far notare una somiglianza, non superficiale, col funzionamento della opposizione *yin-yang* nel pensiero cinese, per cui non si hanno più delle qualificazioni in base a nozioni idealistiche come quelle di soggetti e generi, ma in accordo col materialismo cinese in *sessi*. Dice Granet: « I termini yin e yang, anche quando sono impiegati nel pensiero dotto e tecnico, non servono semplicemente a designare entità antagonistiche; servono come rubriche per due classi opposte di simboli (...) Essi formano insieme una *coppia d'attività alternantisi* e un *raggruppamento bipartito di forme alternate* e presiedono alla classificazione di tutte le cose. I cinesi, effettivamente, sono riusciti ad organizzare il loro pensiero senza curarsi veramente di costituire delle specie e dei *generi* (...) Nella loro lingua, tuttavia (il contrasto merita di essere sottolineato) l'idea di genere non sembra aver alcun posto. Il cinese ignora la categoria grammaticale di genere, mentre il pensiero cinese è interamente dominato dalla categoria di *sesso*. Nessuna parola può essere qualificata maschile o femminile. In compenso, tutte le cose, tutte le nozioni sono ripartite fra lo Yin e lo Yang »[11].

Non è quindi il progetto ideologico che merita la nostra attenzione ma, come osserva Bernard Eisenschitz, il modo in cui Garrel ne fa progressivamente la teoria in termini di film. E' diventato di uso quasi corrente tentare di spezzare l'impressione di realtà che il film produce durante la proiezione denunciando la menzogna rappresentata dal film. Si ritiene così di inserire il lavoro del film in una sorta di interpellazione dello spettatore che dovrebbe abolire ogni finzione. Di fatto, invece, sia l'uno che l'altro mezzo di straniamento vanno ad aggiungersi alla finzione e non fanno che prolungarla e raddoppiarla. La scrittura della *Concentration* non si sottomette a nessun statuto della rappresentazione o della scena teologica e nello stesso tempo a nessun effetto di straniamento. La *Concentration* accenna ad un'altra dimensione, a un altro spazio, a un'altra scena in cui il lavoro è scisso dal valore, al di qua della trasparenza negoziabile del segno a struttura rappresentativa e del senso messo in circolazione nella catena comunicativa. La, su questa altra scena « ein andere Schauplatz » — Freud) in cui il lavoro non rappresenta alcun valore e non vuol dir niente per nessuno, non ha ancora un *senso* per alcun soggetto, si tratta solo dei rapporti di un *corpo* e di un *dispendio*. Il concetto di questa produzione muta ma non meno significante e trasformatrice, anteriore ad ogni dire, ogni comunicazione, senso, scambio, rappresentazione si ricava dalla lettura di testi come quelli di Derrida in cui si parla, si scrive, di tracce, spaziatura, scrittura prima della lettera, e cioè contro il segno e il senso. E' nella direzione indicata da questi apporti che vanno collocati i lavori di Freud, che del resto fu il primo a pensare il lavoro costitutivo della significazione anteriore al senso prodotto e/o al discorso rappresentativo: il meccanismo del sogno (che non vuol significare niente per nessuno). Intitolando uno dei capitoli della *Interpretazione del sogno* « Il lavoro oni-

[10] Paul Ricoeur, *Della Interpretazione; saggio su Freud*, Saggiatore, Milano 1967, p. 88.
[11] Marcel Granet, *Il pensiero cinese*, Adelphi, Milano 1971, p. 103.

rico » (« Traumarbeit »), Freud svela la produzione stessa in quanto *processo* non di scambio (o d'uso) di un senso (di un valore), ma di gioco permutativo che modella la produzione stessa. Freud apre così la problematica del *lavoro come sistema semiotico particolare*, distinto da quello dello scambio. Questo lavoro si compie all'interno della parola comunicativa ma differisce essenzialmente da essa. Al livello della sua manifestazione è un *geroglifico*[12]) e al livello latente il *pensiero del sogno* (« Traumgedanken »).
« Lavoro onirico » diventa un concetto teorico che inaugura una nuova ricerca: quella che riguarda la produzione pre-rappresentativa, l'elaborazione del « pensare » prima del pensiero. Per questa nuova ricerca una rottura, uno scarto radicale separa il lavoro onirico dal lavoro del pensiero ad occhi aperti. Il lavoro del sogno non pensa né calcola; in modo più generale non giudica; si accontenta di trasformare.
Il sogno è simile a quel gioco che consiste nel far indovinare un enunciato (il titolo di un film, p. es.) servendosi di una messa in scena completamente muta. « Che il sogno possa disporre della parola non cambia nulla, visto che per l'inconscio essa non è che un elemento della messa in scena come tutti gli altri »[13]. (Lacan). I procedimenti sottili di cui il segno si vale per disporre di queste articolazioni logiche sono in Freud l'oggetto di uno studio speciale in cui si configura ancora una volta che il lavoro onirico segue le leggi del significante. Il sogno è un rebus: il che deriva dalla stessa istanza di una struttura *litterante* (Lacan designa con *lettera* il supporto *materiale* che il discorso concreto deduce dal linguaggio non si confonda con le diverse funzioni somatiche e psichiche del soggetto parlante per la ragione che il linguaggio *preesiste* con la sua struttura all'ingresso che vi fa il soggetto in ogni momento del suo sviluppo mentale — vedi nota 3). Freud esemplifica appunto attraverso l'accostamento ai geroglifici il valore di significante delle figure del sogno, avulse come sono da una significante delle figure del sogno, avulse come sono da una significazione quale che sia; il che non vuol dire « indeterminatezza »: poiché ciò che conta è il giro di significazione, la struttura della catena significante (per esempio come abbiamo visto prima ciò che conta nel meccanismo del diniego di realtà il sintomo inequivocabile non è offerto dal senso del discorso del paziente ma una struttura discosiva — « lo so ... ma comunque »).
Secondo Freud se si riflette sul fatto che i mezzi della messa in scena nel sogno sono principalmente immagini visuali e non parole, sembra più giusto paragonare il sogno ad un sistema di scrittura che a una lingua. Infatti l'interpretazione dei sogni è analoga a una scrittura figurativa dell'antichità come i geroglifici egiziani. Ma cosa distingue i meccanismi che giocano un ruolo privilegiato nel lavoro onirico, cioè la condensazione (*Verdichtung*) e lo spostamento (*Verschiebung*), dalla loro funzione omologa sul piano del discorso (rispettivamente la sovrimpressione dei significanti in cui prende campo la metafora e quel giro di significazione in cui consiste la metonimia[14])? Nulla se non una condizione imposta al materiale significante, detta *attitudine alla messa in scena* (*Darstellbarkeit*). Ma questa condizione costituisce una limitazione che si esercita all'interno del sistema della scrittura. Il resto dell'elaborazione viene designata da Freud come secondaria.
In rapporto al cinema (il cui statuto scritturale è quello del rebus, del gioco dei significanti, del sogno) situarsi in questa problematica scientifica aperta

[12] Vedi *Introduzione alla psicoanalisi*, lezioni dal 1915 al 1917 (*Vorlesungen zur Einfuhrung in die Psychoanalyse*), Boringhieri, Torino 1969, pp. 209 ss.
[13] Jacques Lacan, *Instance de la lettre dans l'inconscient*, *Écrits* I (ed. economica), Ed. du Seuil, Paris 1970, p. 270.
[14] Data la complessità del problema della metafora-metonimia rinviamo oltre al testo di Lacan *Instance de la lettre dans l'inconscient, op. cit.*, al libro della Rifflet-Lemaire, particolarmente da p. 237 a p. 258 op. cit., e a quello di Ricoeur, pp. 431-434, op. cit.

dal concetto di altra scena come luogo dell'inconscio vuol dire non perderne di vista la specificità, le condizioni di produttività proprie. Rimanerne al di fuori vuol dire scegliere il punto di vista del pensiero ad occhi aperti, dell'elaborazione secondaria, dello scambio. Alla luce di questi apporti scientifici il problema del cinema politico ci sembra essere questo: continuare a classificare i film in base al punto di vista della comunicazione (come Ricardo fondava il plusvalore dal punto di vista della distribuzione e del consumo) di un enunciato univoco, oppure aprire all'interno della problematica della comunicazione quest'altra scena che è una produzione di una significazione anteriore al senso.
Si incontrano a questo punto le due nozioni di *sovradeterminazione* in senso psicanalitico e in senso politico, quest'ultima intesa non in senso meccanicistico. Se il campo di esercizio della politica è la storia (ma secondo Marx la storia sarebbe ancora da instaurarsi in quanto non staremo che vivendone la preistoria) delle formazioni sociali, quello della psicanalisi è la preistoria della formazione dell'Io, del soggetto e della soggettività: la situazione edipica che costituisce il momento strutturale e fondamentale della storia di un soggetto. La situazione edipica e l'interdetto dell'incesto sono iscritti nel codice sociale; il bambino (l'*infans* che non parla ancora) crescendo all'interno di strutture sociali prestabilite e preesistenti deve fare l'esperienza della differenza fra i sessi, della sua posizione di terzo rispetto alla coppia dei genitori e del divieto dell'incesto. E' nella famiglia che si instaura un superamento delle leggi naturali della riproduzione, una cultura, un ordine simbolico che struttura il linguaggio. La famiglia appare infatti come una struttura simbolica non riducibile ad una naturale, la promiscuità animale. E' attraverso la mediazione della Cultura e della Famiglia che ad ognuno è consentito di sapere chi è: infatti in una promiscuità totale nessuno può essere *chiamato* (attraverso un'espressione linguistica) padre, madre, figlio o sorella, e quindi non potrebbe neppure situarsi, riconoscersi come soggetto inscritto in una struttura significante, riconoscere gli altri in rapporto al posto che ricoprono in essa. Si ha quindi uno spostamento (che risulta confermato etimologicamente) tra *soggetto* e *assoggettato* (il che prevede un *disconoscimento*, in quanto il riconoscimento si misura nei termini della separazione che è avvenuta rispetto all'immediatezza del vissuto). L'interdetto dell'incesto si duplica poi con la legge dello scambio, che è l'obbligo di prendere moglie in un'altra famiglia, e con il sacrificio del rapporto sessuale con la madre e con la sorella.
Se è proprio tramite l'*interdetto* che si accede all'ordine del simbolico, che ritorna, insistenza della Cultura, nel linguaggio come *après-coup*, è proprio nel linguaggio che il *sacrificio* continua ad essere operante: per esempio il fatto di chiamare un cibo « pane » comporta il sacrificio della cosa dato che la parola *pane* non dà mangiare. Il linguaggio diventa l'ordine in cui il soggetto si aliena. A questo punto è evidente la connessione tra il concetto politico e psicanalitico di surdeterminazione e come l'uno integri l'altro: Freud letto secondo Marx-Engels (soprattutto l'Engels di « Origine della proprietà privata, della famiglia e dello stato » e la famosa frase di Marx-Engels « La produzione delle idee, delle rappresentazioni, della coscienza, è in primo luogo direttamente intrecciata alla attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini, *linguaggio della vita reale* (sott. n.: di qui il fatto che luogo di un'indagine nel senso sinora proposto non sono solamente le pratiche artistiche, ma tutte le relazioni materiali fra gli uomini). Le rappresentazioni e i pensieri, lo scambio spirituale degli uomini appaiono qui ancora come emanazione diretta del loro comportamento materiale. Ciò vale allo stesso modo per la produzione spirituale, quale essa si manifesta nel linguaggio della politica, delle leggi, della morale, delle religioni, della metafisica di un popolo » [15] letta alla luce dei testi di Freud. E di Lacan, da cui ci

[15] Marx-Engels, *La concezione materialistica della storia*, Editori Riuniti, Roma 1971, p. 43.

viene un contributo decisivo a proposito della significazione: volendo mostrare come il significante entri di fatto nel significato, e cioè sotto una forma che per il fatto di non essere immateriale *pone la questione del suo posto nella realtà*, definisce come abbiamo visto la lettera come supporto materiale che il discorso concreto deduce dal linguaggio.

Quest'apporto rende possibile l'interazione *su basi scientifiche* tra la metodologia analitica del materialismo storico e dialettico e quella della psicanalisi. Tanto più se si terrà finalmente in dovuto conto la precisazione di Engels, contenuta in una lettera a J. Bloch (21 Settembre del 1890): « Secondo la concezione materialistica della storia il fattore che *in ultima istanza* è determinante nella storia è la produzione e la riproduzione della vita reale. Di più non fu mai affermato né da Marx né da me. Se ora qualcuno travisa le cose, affermando che il fattore economico sarebbe l'*unico* determinante, egli trasforma quella proposizione in una frase vuota, astratta, assurda. La situazione economica è la base, ma i diversi momenti della soprastruttura (...) esercitano pure la loro influenza nel corso delle lotte storiche e in molti casi ne determinano la *forma* in modo preponderante [16] ».

Questo a nostro avviso il campo che si è dato la psicanalisi, come apparato scientifico. E questo le deve essere riconosciuto da ogni pratica artistica, e da quella cinematografica in particolare.

Essa finora ha sempre funzionato come repertorio psicopatologico, astuzia di sceneggiatura (e, dal versante critico, astuzia del lettore). Il cinema di Garrel e, come si vedrà, quello di Marguerite Duras propongono al cinema che si vuole politico, in senso non meccanicistico, una problematica che attraversa l'opacità di un oggetto significante prodotto e condensa in questo prodotto (nel corpus di segni di cui si costituisce il film) un doppio processo di produzione e di trasformazione del segno e del senso.

E' nel luogo dove si compie questo gioco di significazione che la scienza psicanalitica interviene per fornirci il sistema di concetti necessari a rendere conto della figurabilità del corpus linguistico attraverso il figurato. E' la teoria freudiana della logica del sogno a frapporsi tra il conscio e l'inconscio tramite l'analisi della serie di operazioni di produzione e trasformazione che rendono il sogno irriducibile al discorso comunicato, a indicare la direzione che il cinema di Garrel e della Duras hanno assunto ed elaborato autonomamente, sottomettendosi all'ordine del significante.

L'importanza e la portata politica di questa operazione è capitale: non sottomettersi all'ordine del significante vuol dire dare copertura ideologica alla scissione del soggetto e identificarsi con i soggetti dell'ideologia il cui riconoscimento/misconoscimento si situa nell'immaginario dell'Io e si struttura come una nevrosi da tranfert. Ogni accostamento tra Marx-Engels e Freud non potrà prescindere mai dal sospetto che essi nutrono sulle illusioni della coscienza e dell'ideologia, e dalle metodologie di cui si valgono per decifrarle.

I film di cui ci occupiamo non agiscono attraverso le conferme del sistema concettuale dominante, quello idealistico, secondo il quale non sarebbero che l'espressione di un'idea o di un senso anteriori alla loro manifestazione significante, anteriori alla loro materialità. Il principio della loro organizzazione è da una parte la rappresentazione e dall'altra la chiusura della rappresentazione. Essi suppongono l'anteriorità sincronica di un sistema di segni in rapporto a una sezione del reale, ma quest'anteriorità non è quella di un'Idea in rapporto a una Voce, di un Significato in rapporto ad un significante, ma quella di un gesto di raffigurazione, di designazione, di indicazione, di un'azione che mostra non per signifi-

[16] Contenuta integralmente in: Marx-Engels *Sul materialismo storico*, p. 75 ss.; Editori Riuniti; citata inoltre in nota a p. 43 della *Concezione materialista della storia*, op. cit.

care (al di là dunque del segno e di ogni problematica della significazione; « al di là » e non « prima » né « dopo »: questa anteriorità sincronica è spaziale più che temporale, topica o topologica più che gerarchizzata cronologicamente) ma per far accedere in un medesimo spazio il soggetto, l'oggetto e la pratica che indica, instaura relazioni, elimina delle entità, si produce come dispendio gestuale, attraverso una messa in scena autoregolatrice. Non visione o spettacolo, ma gestualità impersonale e permutante che non ha autore (soggetto), non ha spettatore (destinatario), in quanto ognuno è presente come « attante » che si distrugge come tale, essendo al tempo stesso la propria scena e il proprio gesto, la propria rappresentazione, *scrittura bianca*, che si afferma nella distruzione di questa rappresentazione.

E' nell'ambito di questa problematica che il cinema di Marguerite Duras risulta complementare a quello di Garrel. Tenendo ben presente tuttavia che i due registi partono da presupposti completamente diversi e hanno di mira progetti irriducibili l'uno all'altro.

Marguerite Duras [17] è nata nell'Indocina francese nel 1914, figlia di insegnanti francesi, e vi ha vissuto laggiù l'infanzia e la prima giovinezza (tranne un breve soggiorno in Francia da bambina). A diciotto anni ha lasciato definitivamente Saigon per Parigi, dove ha compiuto gli studi universitari in diritto e scienze politiche. Dopo essersi laureata alla Sorbona ha lavorato per una ditta pubblicitaria parigina. Durante la seconda guerra mondiale è stata membro attivo della Resistenza.

Esordì come scrittrice con *Les impudents* (1942), cui fece seguito *La vie tranquille* (1944) e il romanzo che la rivelò in Francia e all'estero: *Un barrage contre le Pacifique* (*Una diga sul Pacifico*), edito da Einaudi). La Duras ha scritto inoltre *I cavallini di Tarquinia* (1959) edito da Einaudi in un volume contenente altri testi, *La signora Dodin, Lo « square »*, *Giornate intere fra gli alberi*. Einaudi ha inoltre pubblicato *Il pomeriggio del signor Andermass* (1962) comprendente anche « *Alle dieci e mezzo di sera d'estate* » (1960) e la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* (1959), *Il rapimento di Lol V. Stein* scritto: *Moderato cantabile*, *Abahn, Sabana, David*, *Suzanna Andler*, e sceneggiature per il cinema, tra cui quelle di *Hiroshima, mon amour* di Alain Resnais, di *Moderato cantabile* di Peter Brook e di *Une aussi longue absence* di Henri Colpi. Da alcuni suoi romanzi sono stati tratti dei film: *10 e 1/2 p.m. Summer* di Jules Dassin, *The Sailor From Gibraltar* (*Il marinaio di Gibilterra*) di Tony Richardson e *Barrage contre le Pacifique* di René Clement. Nel 1966 ha diretto insieme a Paul Seban il lungometraggio *La Musica*. Ma i film che più ci interessano sono quelli che la Duras ha tratto dai suoi ultimi due romanzi, *Détruire dit-elle* dal suo romanzo omonimo (1969) e *Jaune le soleil* dal suo romanzo *Abahn, Sabana, David*. Entrambi i film sono stati presentati in Italia alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro rispettivamente nel 1970 e nel 1971. Il primo è stato distribuito in Italia dalla

[17] Rinviamo ai seguenti testi:
Detruire dit-elle, *Quaderno Informativo n. 2*, Sesta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1970; esso contiene: trama / Biofilmografia / Lista delle inquadrature / intervista, « La distruzione della parola », pubblicata sul n. 217 di « Cahiers du Cinéma », novembre 1969, a cura di Jacques Rivette e Jean Narboni / « Distruggere », testo di Maurice Blanchot da *Ephemère* « Nella notte di Marguerite Duras » testo di Chistian Zimmer da « Les Temps Modernes » n. 283, febbraio 1970 / Dibattito sul film, svoltosi Lunedì 5 Gennaio 1970 presso la redazione di « Le Nouvel Observateur » con Philippe Sollers e un personaggio anonimo (che si sa essere Michel Foucault) / « Un film » testo di Michel Delahaye, da « Cahiers du Cinéma » n. 219, Aprile 1970.
Jaune le soleil, *Quaderno Informativo n. 28*, Settima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1971; esso contiene: trama / Biofilmografia / Lista dialoghi / Intervista
Di questo materiale si è tenuto conto in più parti del testo.

Mostra stessa e successivamente dalla D.A.E. Il secondo ha fatto una rapida apparizione in Italia ed è poi subito ripartito per la Francia.
Data la loro limitata o addirittura esigua circolazione in Italia è bene premettere la trama, fatta dalla stessa Duras, dei due film. « Lo scenario di *Détruire, dit-elle* è un albergo, in mezzo a uno bosco. Nel parco, ogni pomeriggio fa la sua apparizione una donna, Elisabeth Alione. Quando legge, guarda giocare a tennis o dormire c'è un uomo che la guarda, Max Thor. Elisabeth Alione ignora di essere guardata. Lo sappiamo soltanto noi e un tale di nome Stein.
Una sera Stein avvicina Max Thor. Quest'ultimo attende l'arrivo della moglie, una « donna molto giovane che potrebbe essere sua figlia », Alissa. Stein ha una curiosa maniera di parlare. Interroga. E attraverso le sue domande porta gli altri a scoprire ciò che sapevano di loro stessi ma che ignoravano di sapere. A poco a poco Alissa scoprirà che suo marito 'ha cessato di amarla in una certa maniera'. Invece di raccontare ciò che gli è successo, Max Thor farà in modo che Alissa lo scopra da sola. Alissa scopre nello stesso tempo il dolore e Stein. Con Alissa, che cosa scopre Stein? Colei che egli cercava da sempre. La scoperta reciproca di Alissa e di Stein è improvvisa e naturale insieme. Stein è senza età. Alissa è una bambina.
Cadono dei diaframmi. Delle porte si aprono in Alissa. Abbandona il desiderio di essere preferita e di avere per sé solo l'amore di Max Thor. Ecco un'Alissa che nessuno conosceva, né Thor, né lei stessa. Folle, dice Stein.
Un pomeriggio, mentre Elisabeth Alione dorme, Alissa le si avvicina. Parlano. Alissa l'interroga con dolcezza. Un movimento di uguale intensità porta Alissa ad amare Elisabeth Alione e nello stesso tempo a desiderare di ucciderla. Vuole condurla da suo marito, e nello stesso tempo prova un irresistibile desiderio di condurla nel bosco. Il bosco è qui la morte.
Un'esistenza quotidiana si stabilisce fra queste due donne e i due uomini. Partite di croquet, partite a carte, conversazioni. Thor ha adesso Elisabeth a sua disposizione, ma niente si produrrà. Elisabeth diventa comune a Thor e Alissa. E alla fine anche a Stein. All'albergo si stabilisce un amore tra Thor e Alissa. Ma è anche quello che potrebbe stabilirsi fra Stein e Alisa.
Una sera Elisabeth Alione annuncia di aver telefonato a suo marito perché venga a riprenderla prima del previsto.
Arriva il giorno della sua partenza. Bernard Alione viene a riprendere la moglie. Stein gli propone di pranzare tutti insieme. Bernard Alione accetta in buona fede di pranzare con persone che sono state cortesi con la moglie.
Questo pranzo, messa a morte della borghesia nella persona di Bernard Alione, è nello stesso tempo onirico, realistico, comico e simbolico.
Durante il pranzo gli Stein sono venuti a sapere che gli Alione sarebbero andati in vacanza a Leucate.
Andranno a Leucate a trovarli per proseguire il loro lavoro, il loro lavoro rivoluzionario ».
Jaune le soleil si svolge in un futuro prossimo — che è anche il nostro presente. Il luogo si chiama Staadt: la città. Questo nome è volutamente tedesco — in memoria (ma, naturalmente, non verrà fatta nessuna relazione della Storia del Martire Ebreo).
Staadt è una città-morsa, una galera del lavoro che funziona perfettamente, presa fra i due poteri, quello dei « mercanti » che comprano questo lavoro e quello dei neo-stalinisti che incoraggiano questo lavoro venduto ai mercanti. Per gli stalinisti l'attesa della rivoluzione è divenuto, in realtà lo scopo.
Il film si svolge in una sola notte. Si parte dal crepuscolo e si arriva all'aurora. Si situa in un solo luogo: una casa nuda, dai vetri nudi, perfettamente trasparente, chiamata la casa dell'ebreo, circondata da un parco nero.
I personaggi sono: David, il muratore, Sabana, una moglie, Abahn detto l'ebreo o il Cane dell'uomo o il Traditore e, successivamente tre compagni dell'ebreo, Aicha, Stein e Michael (mai nominati nel film).
Cinque personaggi in tutto. Rinchiusi insieme durante una sola notte.

Di fuori, il punto culminante del freddo, il ghiaccio, il deserto.
La storia è questa: Abahn l'ebreo deve essere giustiziato. Tutti vogliono sbarazzarsene, i Gringos (mercanti) e i Gringsky (« comunisti »). E' stato concluso un patto secondo le regole della collusione dei poteri in gioco: gli stalinisti giustizieranno l'ebreo: il crimine deve essere commesso da Gringsky, Segretario Generale del Partito (non si precisa quale).
Gringsky ha una riunione politica. Verrà durante la notte, ha detto. Nell'attesa invia David il muratore, accompagnato da Sabana, a sorvegliare l'ebreo. L'attesa di Gringsky è il soggetto del flim.
Una volta trascorsa la notte, venuta la luce; Gringsky non potrà più giustiziare l'ebreo: la città, in effetti, non gli appartiene che di notte. Di giorno, appartiene ai mercanti.
La *suspense* profonda del film è la scoperta fatta da David di ciò che Gringsky si aspetta da lui, vale a dire che uccida l'ebreo al suo posto. Perché? Perché Gringsky non vuole passare per l'uccisore degli ebrei. Gringsky ha paura degli Ebrei quanto i mercanti. David scoprirà che fa le spese della storia a doppio titolo. A titolo di uccisore. E a titolo di vittima, di ucciso. Perché una volta che avrà ucciso l'ebreo, David il testimone sarà a sua volta soppresso da Gringsky. La scoperta di David sarà fatta nei semplici termini delle sue domande agli ebrei. David interroga, gli Ebrei rispondono.
Questa scoperta sarà negativa, sfibrante, terribile: come all'inizio, David dormirà. All'inizio della notte dorme, sfibrato dal lavoro. Alla fine della notte, verso l'aurora, dormirà sfibrato dall'intelligenza nascente e dalla scoperta della sua disperazione.
Spuntata l'aurora saranno gli Ebrei a circondare il corpo addormentato di David e a proteggerlo contro Gringsky. Gringsky non potrà arrivare a David che « attraverso » i corpi degli ebrei. E' dunque ridotto all'impotenza.
I film che ci interessano sono dunque, evidentemente quelli che Marguerite Duras ha girato personalmente in base ai due ultimi romanzi che aveva scritto, e cioè *Détruire dit-elle* (e già la parola distruggere si presenta sin dal titolo con tutta la sua forza programmatica) a *Jaune le soleil*. E' particolarmente importante questo rapporto testo scritto-film. Ancora più importante il modo in cui Marguerite Duras lo ha risolto. Secondo Michel Foucault questo rapporto si porrebbe così: Marguerite Duras non ha scritto niente, non ha scritto un romanzo, non ha scritto una sceneggiatura, non ha fatto un film. O meglio, a partire da qualcosa che chiameremo X e che è trasformabile, ha operato:

1. una certa trasformazione che ha dato luogo al romanzo;
2. una certa trasformazione non ancora realizzata, che è una pièce teatrale;
3. una trasformazione di cui stiamo discutendo e che è il film.

E ciò che gli pare ancora più interessante è il fatto che in fondo non vi è stato creazione di nulla, o non creazione del tutto, che il punto focale del lavoro di Marguerite Duras non può essere definito né come testo scritto, né come una serie di immagini, né come una pièce da rappresentare. E' un nucleo di trasformazioni possibili, il che modifica abbastanza profondamente, afferma Foucault, ciò che si ha l'abitudine di intendere per « creazione ». La produzione di un materiale infinitamente trasformabile è il portato più saliente del lavoro di Marguerite Duras, lavoro che pare dominato dalle istanze della ripetizione, in virtù delle quali chi non gode del ritorno del desiderio non gode del desiderio che è ritorno, non si sente preso nel gioco delle citazioni, dei prelevamenti, dei rimandi intertestuali, non si sente coinvolto nelle varianti di uno stesso racconto, di una stessa situazione, di una stessa topica del desiderio in cui si assiste al duplice gioco e all'eterno ritorno dell'Altro e dello Stesso, della differenza e della ripetizione. Tutto ciò risulta con grande evidenza dai nomi propri di cui dispongono i personaggi. Nomi propri che portano il marchio dei genitori e che quindi li legano sia all'assunzione del desiderio sessuale (come interdetto sociale) sia ai ruoli che ricoprono nel quadro della società essendo l'interpellazione il sistema della

valorizzazione dei soggetti (secondo la quale la società non è divisa in classi ma in individui). Il nome di Stein ricorre in entrambi i film (in *Jaune le Soleil* non vi ricorre direttamente, ma in un breve riassunto che Marguerite Duras ha steso uno degli amici dell'ebreo viene indicato personalmente con questo nome) e nella preistoria di essi va a ricongiungersi a quello di Lol V. Stein, la protagonista del romanzo intitolato *Le ravissement de Lol V. Stein* (Jacques Lacan ha dedicato uno scritto e un seminario) al romanzo: *Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V. Stein*, mettendo in evidenza come la struttura del gioco cui partecipano i nomi dei personaggi sia tutta da cogliere nell'ordine della lettera e del significante: « Lol » significa in francese « ali di carta », « V. » richiama la forma delle forbici, « Stein » in tedesco significa « pietra » — abbiamo così tutti gli elementi del gioco della morra [18]. Il gruppo *st*, installato nell'opacità pietrificata del nome Stein lo si ritrova anche in quello di Max Thor (mac*st*or) e in quello di *St*aadt la città il cui possesso si disputano le potenze della luce e delle tenebre, il Partito, i mercanti e gli ebrei (il termine di ebrei va inteso nel senso che risulta dagli slogan del Maggio: essi indicano una condizione futura dell'uomo, una vacanza dell'uomo in cui vengono trasgredite tutte le regole del pudore, del mondo esterno e dell'ordine costituito in un processo di distruzione che suscita il momento capitale del cambiamento delle forme in cui si afferma lo strapotere della follia; « siamo tutti ebrei tedeschi » per la Duras vuol dire che siamo tutti quanti degli stranieri davanti allo Stato, alla società. E il nome di Max Thor non fa che ribadire il carattere ebraico del nome con il suo rinvio alla Thora, la legge sacra da distruggere.

E' questa presenza del gruppo *st* a installare subito nell'ordine del significante lo slittamento che subiscono i due personaggi fino al punto di identificarsi l'uno nell'altro. Lo *st* diventa un gruppo genetico, e in questo senso risulta molto chiara la frase di inizio di *Le ravissement de Lol V. Stein:* « Lol V. Stein è nata qui, a S. Tahla », che diventa Lol V. Stein è nata *st.*

Identificazioni reciproche cui non sfuggono le donne Alissa e Elisabetta Alione. Il nome di Elibaeth sorge ai margini di quello di Alissa (E li sa; A li ssa) e l'*one* di Alione sembra riecheggiare l'*ein* di Stein. *One, ein, uno.* Si ha un effetto periodico. Questa migrazione è sconfinamento (o indifferenziazione) di significante è messa in luce da Freud nel passo appunto in cui parla dei geroglifici: « Il maggior inconveniente della scrittura geroglifica è senz'altro che non conosce separazione tra le parole. Le figure si susseguono nella pagina a distanze uguali fra loro e, in generale, non si può sapere se un segno appartenga ancora alla parola che precede o costituisca l'inizio di una nuova parola » [18]. E questo inconveniente inirisce anche l'nterpretazione del sogno.

I nomi insistono sul carattere di unicità che li lega ad ogni singolo personaggio, ma nello stesso tempo ogni personaggio è costretto a scindersi come uno. I personaggi sono del tutto intercambiabili, ammette Marguerite Duras. Non c'è nessun primato di un personaggio a scapito dell'altro e ciò sembra avvenire perché essi sono gli stessi, sfumano l'uno nell'altro oppure in una terza persona sempre sfasata ad ognuno dei loro attributi. Tra i due uomini si stabilisce una sorta di rapporto di seduzione che si mette in moto per il fatto che uno dei due uomini desidera l'altra donna e che l'altro uomo è portato a prendere come sostituto la donna dell'altro. E' qui che emerge l'episodio sintomatico della lettera scritta da uno dei due uomini all'altra donna e che sarà letta dalla donna di chi ha scritto la lettera. Philippe Sollers ha osservato a questo proposito che questi personaggi costituiscono il sogno di una comunità impossibile, di un fourierismo

[18] A questo riguardo vedi *Le ravissement de Lol V. Stein Suzanna Andler Détruire dit-elle* di George Kutukdjian, « Cinethique » nn. 7-8. Questo apporto critico è stato tenuto in considerazione per quel che riguarda il gioco dei nomi.

utopico all'incrocio di una sintomatologia di cui si tratta di costituire il testo lätente in base ad una lettura che si articoli sia nei termini della psicanalisi che della politica.
Marguerite Duras afferma nella presentazione di *Détruire dit-elle*[19] di aver fatto un film politico in cui non si parla di politica. Per lei l'ebreo è l'ebreo tedesco. La Duras ha più volte suggerito che Stein, l'ebreo tedesco, non fa che conquistare prima Max Thor, e poi attraverso lui conquistare la sua donna, Alissa, che anzi non fa che ritrovare. E a questi tre personaggi, che hanno costituito una specie di complicità sessuale e ideologica (nell'opacità della follia cui si abbandonano), si aggiunge la storia di una coppia di cui si tratta di provocare la distruzione. A più riprese la Duras ha fatto capire che questo rapporto è quello che si ritrova fra certe forme di anarchismo e le nostre società.
Ma se la cosa stesse in questi termini *Detruire dit-elle* non sarebbe diverso da un gran numero di film, sia pure dalla minor elaborazione, in cui la politica funge da soggetto dell'enunciato. Ma è proprio a questo livello, del senso, che *Détruire dit-elle* opera le sue distruzioni.
Poiché la determinazione del discorso politico tenuto da (in) un film è costituita dalla sua posizione all'interno delle sovrastrutture, cioè dalla sua posizione specifica all'interno dei rapporti di produzione dominanti, la pratica cinematografica (il lavoro che si compie con e sui segni cinematografici) considerata nel suo rapporto di *autonomia relativa* nei confronti delle altre pratiche (tra le quali la politica, l'economia, ecc...) il cinema della Duras diventa a pieno titolo luogo dove si esibisce una chiusura rispetto ai rapporti di produzione dominanti nel campo del cinema; e, dato che la pratica del cinema rientra tra le pratiche ideologiche che abitano la sovrastruttura della società e che queste non sono senza effetto, nel senso che sono situante/situanti politicamente, sull'infrastruttura economica, è anche il luogo di una chiusura dei rapporti di produzione dominanti nel campo del sociale.
E' da questo gesto che il cinema di Marguerite Duras ricava il proprio movimento, nel processo di trasformazioni multiple di cui è portatore. Movimento che essenzialmente non è né l'opposizione né la mediazione ma soprattutto la ripetizione. Quella della ripetizione è la struttura complessa che caratterizza la *scena unica* di cui si compone un cinema che, come la maggior parte del cinema più avanzato non fa che insistere sul primato della scena, del teatro, della vocalità (si ricordi lo statuto complesso della *Cerimonia*, di Nagisa Oshima; di *Othon* di Straub); cinema in cui gli attori non sono che gli attanti del proprio travestimento e del proprio mascheramento, mimi in un dramma in cui si tratta di interpretare ruoli

[19] Presentazione di *Détruire dit-elle* contenuta nell'intervista, op. cit. « *Duras*: Posso leggervi quel che dico nella presentazione del film? Lo leggo subito ... Allora, mi si pone la domanda: Dove siamo — Per esempio in un albergo. — Potrebbe trattarsi di un altro posto? — Si. Tocca allo spettatore scegliere. — Non si sa mai l'ora? No. C'è soltanto la notte o il giorno. — Che tempo fa? — la fredda estate. — Del cuore? — No — Del pensiero? — Forse. — Non ci sono comparse? — Sono state eliminate. Si dice la parola albergo, ciò dovrebbe bastare per fare un albergo. — E' un film politico? — Profondamente, si. — E' un film in cui non si parla mai di politica? — No, mai. — A questo punto mi ci perdo... Che cosa intendete per distruzione capitale? — La distruzione dell'essere personale. — In opposizione a che cosa ancora? — All'ignoto. Che sarà il mondo comunista. Di domani. — E di che cosa ancora? — Di tutti i poteri... (...) Bisogna intendere: siamo tutti ebrei tedeschi, siamo tutti degli stranieri. E' una parola d'ordine del Maggio. Siamo tutti degli stranieri dinanzi al vostro Stato, alla vostra società, alle vostre mistificazioni. — che cos'è la foresta? — E' anche Freud. — Voi dite che essa è classificata come monumento storico? — Esattamente. Freud e Marx sono già stati classificati dalla cultura... — Concludo — E' un film che esprime una speranza? — Si: la speranza rivoluzionaria? Ma al livello dell'individuo, della vita interiore. Senza la quale: guardatevi attorno. E' completamente inutile fare delle rivoluzioni. Ecco. — Mi rivolgo a tutta una certa parte... tutta una parte del pubblico... E' dire troppo, forse, non è vero? Non trovate? ».

che a loro volta interpretano altri ruoli. Di modo che la ripetizione (da testo scritto a parola a immagine), comprendendo in sé la differenza, non fa che muoversi nella prospettiva della presenza della scena unica che si oppone radicalmente ad ogni statuto della rappresentazione, così come tutto questo movimento si oppone radicalmente a ogni concettualizzazione o significato preliminare. Al di fuori, al di qua o al di là dello spazio in cui la significazione e la produzione di senso non sono concetti, idee o parole ma una germinazione dall'insorgenza continua, il cinema di Marguerite Duras mette in opera una drammatizzazione che pluralizza ogni soggetto (iscritto nella rappresentazione) per provocarne la chiusura e l'erosione dell'interno; cinema dove l'Io si mette in gioco scopertamente, si moltiplica, si articola, teatralizza le proprie istanze in un gioco surdeterminato dal desiderio sessuale e dalla politica. Gioco di permutazione, di dispendio, di isterizzazione del discorso, psicanalisi selvaggia che non si conclude mai con una guarigione (di essa esiste solo il sintomo *Détruire dit-elle*, pp. 111-118: Alissa: « Hai vomitato? ». Elisabeth: « Si ». Alissa: « Come è stato? ». Elisabeth: « Piacevole ». (...) Elisabeth: « E' meglio partire ». Bernard: « Ma tu stai male. Tutte queste nausee ». Thor e Alissa: « Non è che un inizio ») perché sussistono gli impedimento sociali che la rendono impossibile, gli interdetti (come per esempio in *Détruire dit-elle* quello di andare nel bosco; in *Jaune le soleil* l'esclusione di cui soffrono Gringsky e i mercanti dal dominio assoluto della città a seconda della distribuzione della luce) politico-sessuali che costituiscono il fondamento dell'articolazione tra discorso psicanalitico e politico.

Da questo non risulta escluso lo spettatore il cui ruolo se non viene sovvertito rispetto a quello che il cinema classico gli fa assumere viene sbilanciato, scentrato dal « punto di vista teologico » che egli conferma. Jean Narboni ha osservato come la Duras abbia rifiutato quella specie di chiusura che comporta sempre l'imprigionamento di uno spazio o di un personaggio da parte della macchina da presa facendo in modo che essa assuma ruoli multipli, allo stesso modo dei personaggi. Una cosa stupisce infatti fin dalle prime inquadrature: piani che sembrano incominciare con lo sguardo di un personaggio, alla fine, nel movimento stesso del piano, diventano sguardo sul personaggio stesso, che all'inizio era il soggetto del guardare (e con lui lo spettatore). Ci troviamo di fronte ad una caratteristica del cinema più avanzato che consiste nella modificazione dei ruoli ideologici che può assumere la macchina da presa, che non funge più come punto di vista oggettivo (di un soggetto determinato su di un oggetto), ma che è comune a più sguardi, e a nessuno, trasmigra dal soggetto all'oggetto che è il soggetto stesso. Questo avviene sia all'interno del piano che della sequenza. Se esiste una logica istituzionalizzata della macchina da presa, e questa esiste poiché il cinema classico ne è il monumento, questa viene interrotta, disturbata. Si può parlare di contaminazione in quanto interviene come punteggiatura isterica nella scena teologica, e non fa che confermare che si sia di fronte ad un meccanismo di ritorno dell'altra scena su quella rappresentativa.

Nella *Concentration* e in *Détruire dit-elle*, se è pur vero quello che dice Derrida: « Noi non disponiamo di alcun linguaggio — di alcuna sintassi o di alcun lessico — che sia estraneo a questa storia; non possiamo enunciare alcuna posizione distruttrice che non abbia già dovuto insinuarsi nella forma, nella logica e nei postulati impliciti a quello stesso che essa vorrebbe contestare » [20], la chiusura della rappresentazione e la sottomissione all'ordine del significante prevede una pratica cinematografica che non ricopre ideologicamente la propria specifica produttività significante e apre all'insorgenza di un'altra scena, più vasta, la *scena epistemologica.*

[20] Jacques Derrida, *La struttura, il segno, il gioco, La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 362.

FRANCESCO CASETTI
OLTRE L'ISCRIZIONE, LA SCRITTURA

Garrel - Straub - Godard

> L'intervento sociale di un testo (che non si esaurisce necessariamente nel tempo in cui questo testo appare) non si misura né con la popolarità presso un pubblico né con la fedeltà al riflesso socio-economico che vi si iscrive e che esso proietta verso qualche sociologo avido di raccoglierlo, ma piuttosto con la violenza che gli permette di *eccedere* le leggi che una società, una ideologia, una filosofia si danno accordandosi in un bel movimento di intelligibilità storica. Questo eccesso ha un nome: scrittura.
>
> *Roland Barthes*

Debbo confessare un certo imbarazzo. Perché anche la storia del cinema conosca, forse da sempre, i luoghi dell'infrazione e dell'eccesso: è per essi, del resto, che si sono chiamate in causa nozioni quali « cinema d'autore », « sperimentalismo », « film politico », « avanguardia », concetti cioè divergenti per campo di applicazione e per provenienza, ma uniti in una medesima funzione, quella di ridurre la pericolosità di ciò che appare « diverso » dandogli un'etichetta precisa, riportandolo entro confini in fondo noti e previsti. Ma mai come da qualche anno, e mai come in una cinematografia come quella francese, questa griglia critica, ambigua perché sospesa tra l'essere un sistema di spiegazione ed un meccanismo d'esclusione, ma comoda e ben definita, è apparsa minacciata dalla strana *posizione* in cui una serie di film si sono venuti disponendo. Con questo termine, posizione, si possono indicare alcune cose, non una sola: ad esempio l'atteggiamento che opere in apparenza dissonanti e folli sembrano attivamente assumere contro nozioni e procedimenti che pareva impossibile mettere in discussione, o il posto marginale, quando non addirittura semiclandestino, cui esse sono passivamente costrette. Già questi parrebbero i segni di una mancanza; e vedremo quanto invece siano i caratteri di un eccesso. Lo si comincia già a sospettare quando, pur pensando l'azione e la presenza di questi film come tenuta ai margini, e condotta su linee negative, ci si accorge che essa non è tuttavia cancellabile; è soltanto difficilmente riducibile all'interno della consueta griglia critica. Per questo, forse, la prima impressione che se ne riceve è di imbarazzo: perché da essi non muove semplicemente una minaccia a ciò che fino a ieri si credeva definitivamente acquisito, ma, nel progressivo sfaldamento di certe categorie, si intuisce il sopravvenire di novità inquietanti. Ed allora, continuando il gioco su di una parola scritta un po' sopra, e mostrando un po' meglio come l'apparente mancanza possa trasformarsi in eccesso, si potrà dire che questi film si situano

in una *posizione di limite*. E' il ruolo di chi rinuncia subito ad una identità tradizionale e definitiva per cercare di guadagnarne un'altra; di chi pretende di interrogare prima di rispondere, di negare prima di affermare; di chi insomma chiude il proprio discorso per riaprirlo.

Se ho ritardato un poco a chiamare in causa direttamente questi testi — a chiamare con il loro nome quelli di cui si parlerà — è proprio perché fin la loro prima identità potrebbe venir messa in discussione. Pensavo, grosso modo, agli ultimi film di Godard, di Straub, di Garrel, e subito mi si potrebbe obiettare che per l'uno si deve parlare più propriamente di « Groupe Dziga Vertov » rigorosamente collettivo, che *Othon* ad esempio (ma il film non si chiama neppure così...) è all'anagrafe più che altro italiano, e che a designare i film del terzo sopravvive, ma non sempre, il titolo, senza altre indicazioni. Tutto questo potrebbe sembrare un discorso inutile, rivolto, come si dice, a cavare il pelo dall'uovo, se non indicasse un poco paradossalmente come si inauguri fin dalle prime battute una strategia fatta di resistenze e mascheramenti, di affermazioni apparentemente avventate e di reticenze a dir poco strane. Come in ogni eccesso del resto.

Ma vorrei cominciare subito una prima lettura dei testi; o, meglio, una analisi linguistica, che, mostrando alcuni dei procedimenti o dei temi presenti nei film, liberi i termini di questo gioco contraddittorio. Garrel, per cominciar; e cioè l'autore forse meno conosciuto in Italia, presente alla Mostra di Pesaro del 1970, lui e quattro dei suoi film, *Marie pour mémoire* (1968), *Le révélateur* (1968), *La concentration* (1968), *Le lit de la vierge* (1969); alla Personale mancavano, dei lungometraggi, solo *Anemone* (1967), presentato l'anno precedente e *La cicatrice interieure* (1970) non ancora finito. A prima vista Garrel ha tutta l'aria d'essere l'ultimo degli *enfants terribles* del cinema francese; e potrebbe venir definito, facendo ricorso a nozioni ben collaudate, come uno sperimentalista. I caratteri li ha tutti: da quelli più esterni — il suo cinema è il frutto più che di una produzione indipendente, di un vero e proprio mecenatismo; si concentra in un anno emblematico come il '68, ecc. — a quelli più immediati — i suoi film mettono in opera un linguaggio ostico e rarefatto che costringe ad una attenta lettura, o meglio ad una vera e propria decifrazione; contemporaneamente, ciascuno di essi sembra rinnegare, sul piano stilistico, i precedenti, e tentare nuove esperienze; ecc. Non a caso, comunque, egli è stato avvicinato all'*underground*, cioè al luogo della libertà espressiva e della novità ad ogni costo. La parentela non è solo apparente, almeno due punti di contatto si impongono all'attenzione: da una parte l'uso di un procedimento linguistico dominante — il piano-sequenza — così caparbio da non poter non ricordare certe cose ad esempio di Andy Warhol; dall'altra un atteggiamento così dichiaratamente soggettivo verso la realtà filmata, una ricerca così esclusiva di metafore ossessive, da far venire in mente l'intenzione che regge certi esempi-limite di Brakhage. E già questo non può stupire, che il Lumière e il Méliès dell'*underground* tendano in Garrel a riunirsi; o meglio, fuori dell'accostamento un po' scherzoso e un po' paradossale, che in lui si congiungano due atteggiamenti così diversi come la contemplazione e l'ossessione, e che un procedimento come il piano-sequenza, che da sempre s'è creduto la garanzia di un cinema rispettoso del reale, qui venga impiegato per mettere in scena delle parabole dal contenuto mitico. Perché i film di Garrel sono dei veri e propri miti,i i cui termini, elementari se si vuole, e fortemente marcati, sono comunque fatti agire con estremo rigore. Si pensi al gioco della vita e della morte che si tesse ne *La concentration*, tra una prima scena in cui Jean-Pierre Léaud e Zouzou mimano la propria nascita e le sequenze conclusive in cui il protagoniste uccide e si uccide; gioco che si raddoppia e si ispessisce nel corso della narrazione attraverso le fantasie di parto e l'ossessione di un infanticidio. O si pensi anche a *La cicatrice intérieure*, favola misteriosa e affascinante, condotta sotto il segno dei quattro elementi primordiali, il fuoco dei vulcani islandesi, l'aria di un cielo dall'orizzonte basso e circolare, l'acqua del mare, la terra di vaste distese e di montagne aride... Insomma, il primo volto con cui questi film si presentano è

quello dell'esorcismo o della cosmogonia. O forse del sogno, o dell'ossessione nevrotica: perché è chiaro, a questo punto, che ciò che fa da contropartita alla definizione di sperimentalismo — che sembra coprire più le avventure formali che un mondo dai contenuti a prima vista ben definiti — è il ricorso ad un codice non certo nuovo al cinema, quello della psicoanalisi. Miti individuali, dunque, archeologia di una psiche più malata che bizzarra; follia d'un artista comunque.

Ma è fin troppo facile dimostrare come qualcosa si opponga a queste definizioni usuali, come qualcosa faccia resistenza ad una semplice analogia. In primo luogo è la geometria con cui i film di Garrel vengono condotti — quasi fossero dei rituali già fissati nel tempo — che li separa nettamente dall'improvvisazione e dallo spontaneismo cui gli esperimenti artistici solitamente si rifanno. Pensiamo ad esempio a *La concentration*, in cui ciò si coglie non tanto in un certo tipo di azione e di recitazione, lasciata libera all'interno di limiti ben definiti in partenza, e neppure nell'organizzazione dello spazio — un microcosmo autosufficiente: una « camera fredda », doccia, obitorio, ecc., opposta ad una « camera calda », forno, graticola, tortura, ed in mezzo un letto, come termine di passaggio, neutro — quando nel procedimento linguistico cui ho fatto già cenno, cioè in un piano-sequenza impostato sempre su movimenti di macchina dalle linee semplicissime e continue — vi dominano la retta e il cerchio. Ma ben più decisivo ancora risulta il fatto di osservare come in questi film il mito personale, l'ossessione individuale, in una parola gli elementi che il codice psicoanalitico è incaricato di decifrare, non sopravvengano dall'esterno, come semplici contenuti filmati, ma *passino attraverso* il cinema, dandogli qualcosa di loro e contemporaneamente prendendosi qualcosa di suo. E' soprattutto con quell'atto specifico che è la *ripresa* che essi si scontrano e si misurano. Da sempre la ripresa costituisce il momento forte della pratica cinematografica, quello in cui si decide tra l'adeguare la realtà all'intenzione espressiva, al voler dire di un autore, o l'assegnare una posizione di privilegio alla realtà stessa, lasciando che questa « parli da sola ». Ora i film di Garrel intervengono in questa opposizione con uno spirito diverso: non decidono *prima* l'atteggiamento da tenere — cinema dell'immagine o cinema della realtà, per dirla con Bazin — cancellando *poi* ogni elemento che riveli i meccanismi materiali che trasformano la realtà degli oggetti in quell'altra realtà che è l'immagine, ma al contrario promuovono al primo posto il lavoro stesso dell'iscrizione, mostrando le determinazioni che questo lavoro comporta. Essi, in una parola, non si presentano mai come dei dati, più o meno problematici nel contenuto, ma comunque pre-stabiliti, ma denunciano la loro natura di prodotti, il fatto di essere dei risultati provvisori di condizionamenti molteplici: insomma, dei compromessi.

E' su questo termine di compromesso, del resto, che si può rilanciare l'analogia tra questi film e i sogni: compromesso di forze, di dinamiche contrapposte, che in un caso mettono in gioco il lavoro dell'apparato psichico che trasforma in sogno manifesto un contenuto onirico latente, nell'altro un lavoro materiale di iscrizione che trasforma la realtà in immagine. Perché, se — come vedremo tra un attimo — questa problematica dell'iscrizione accosta Garrel a Straub e a Godard, i termini precisi con cui è portata avanti, e l'attenzione all'analogia tra sogno e film, le consegnano un posto specifico: l'atto della ripresa non viene né decostruito come fatto ideologico, né arriva a comandare nella sua materialità tutti gli elementi che costituiscono un film, ma preso nel gioco del mito, viene esso stesso mitizzato. « Il momento in cui si gira è *il* momento privilegiato unicamente perché tutti si concentrano ed effettivamente c'è dell'elettricità nell'aria... Tutti danno molto di più in questo momento che non, diciamo, quotidianamente ».

Alla ripresa come momento eccezionale non può che corrispondere una proiezione che tende al rito. « Il cinema ideale è un cinema che sarà recepito da tutti allo stesso modo, essendo tutta la sala proiettata in una psicosi collettiva che è precisamente il film in svolgimento. Ecco il punto massimo di perfezione al cinema, il suo assoluto ». E' proprio in questo psichismo, per merito e per colpa di esso, che nel film, come nel mito e nel sogno, qualcosa viene insieme offerto e negato: il

film parla costantemente di se stesso e del lavoro che lo ha costituito, ma senza che venga interrotta o messa in discussione la fascinazione che lega sia nella ripresa ciò che si filma a chi filma, sia nella proiezione l'immagine proiettata e il pubblico. Gli esempi sono numerosi, soprattutto ne *La concentration*, da questo punto di vista chiarissima: dal suicidio che Léaud tenta tagliandosi i polsi con il bordo di una pellicola, alle sue battute finali: « Recitavo, lo sai. Anche tu recitavi. Fai finta di essere morta. Fai finta. Fai finta. Fai finta di essere morta. Se vuoi puoi ancora cambiare parere, sai... Non recito più »; dallo strisciare di Zouzou sui binari del carrello — « la macchina da presa e il cinema potrebbero schiacciarla » commenta lo stesso Garrel: ogni ripresa è un *rischio* — alla sua sepoltura, deposta sopra il carrello, questa volta. Ma gli accenni del resto non debbono essere necessariamente così diretti: anche l'uso del piano-sequenza può essere interpretato come la necessità di mostrare un lavoro di iscrizione in atto, adoperando in senso diverso — ma mantenendone anche il fascino — quello che è stato pensato altrove come il procedimento realistico per eccellenza, anzi, cinematografico.

Questo porta a ricordare *La cicatrice intérieure*, il cui significato ultimo è proprio quello di animare con gli apparecchi tecnici più complessi — si tratta di pianisequenza in carrello e con presa diretta — dei luoghi che non rivelano altrimenti la presenza umana, inaccessibili: le distese islandesi, il deserto egiziano, ecc. Ma sono soprattutto le metafore che, nel loro dire indiretto, parlano più direttamente di ogni altra cosa. Ritornando a *La concentration*, ne ricordo una, quella fin troppo classica dello specchio: se riflesso, raddoppiamento, specularità sono termini che da sempre alludono all'iscrizione cinematografica, qui essi si concretano nella presenza e nel gioco di due specchi contrapposti che rimandandosi talvolta le immagini l'un l'altro costruiscono una sorta di labirinto. « Ho tentato di accostarmi al tipo di immagine che si ha nel sogno: e che cioè non si reagisce intellettualmente, che si è perduti in una specie di labirinto che si percorre ». L'analogia col sogno e la figura del labirinto si riuniscono per indicare che ciò che si perde è la sicurezza di un punto d'origine.

Questo problema del punto d'origine introduce, del resto, a Straub, che sembra averne fatto uno dei temi dominanti della propria opera. Ma vorrei procedere con ordine. Anche per Straub si potrebbe impiegare lo schema usato per Garrel: partendo da una griglia critica tradizionale far vedere i travalicamenti, leggeri ma decisivi, che sembrano invocare ed inaugurare un nuovo campo di discorso. Se dunque usassi la definizione che è quasi spontaneamente adatta a Straub, dicendo che il suo è un *cinema d'autore*, indicherei certamente parecchie cose: dalla sua volontà d'essere sempre e comunque se stesso alla sua produzione che sembra destinata solo alla solita élite, dal rigore cocciuto alla spiccata individualità. Ma gli eccessi si manifestano subito. Chi è infatti meno autore di colui che in piena evidenza raddoppia altri autori, di colui che costruisce i propri testi a partire dai testi altrui? Questa forma di appropriamento è presente praticamente in tutti i film di Straub, e sembra progressivamente radicalizzarsi: da *Machorka-Muff* (1963) e *Nicht Versönt* (1965) tratti da Heinrich Böll, a *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) su musica e testi dei Bach, da *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968) il cui piano centrale consiste nella messa in scena di *Krakheit der Jugend* di Ferdinand Bruckner, a *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* (*Othon*, 1969) da Corneille. Ma la definizione di autore rischia di fallire anche quando la si pensi come *metteur en scéne*: se il compito di costui è quello di operare un abile trasferimento, Straub ha fatto di tutto, fin dall'inizio, per complicare le cose. Fin dall'inizio infatti il suo rapporto con i testi altrui è per così dire mostruoso, perché non soltanto infedele, ma anzi deformato, proprio là dove dichiara rispetto e fedeltà. Non vorrei abusare di questo gioco di paradossi se non fossero i film stessi a chiamarlo in causa, con il loro andamento apparentemente così estraneo ai testi cui si rifanno, ed in realtà così *derivato* da essi. Il falso rispecchiamento, il gioco illusorio delle ombre vi domina. Penso a *Nicht Versönt* e alla sua struttura narrativa in

cui assumono importanza gli spazi bianchi, i tratti esclusi che *non* hanno luogo tra una sequenza e l'altra — che non hanno *luogo*, ma la loro *traccia* è pesante, o alla *Chronik* e i piani fissi di musica *scritta*; o a *Machorka-Muff* con le citazioni dai quotidiani che *intervengono* nel racconto... La relazione con un antecedente, libro, musica, teatro, è sempre dichiarata, e serve insieme per annodare e staccare, togliere e aggiungere *trasformare*, insomma. Ma penso soprattutto a *Othon*, sia perché è l'unico in qualche modo francese (« Questo film è dedicato al grandissimo numero di coloro nati nella lingua francese che non hanno mai avuto il privilegio di fare conoscenza con l'opera di Corneille... » si dice nei titoli di coda) sia perché mi pare esemplare in questo senso: tanto più complesso quanto all'apparenza semplice, è il film che cerca di assumere in sé quante più cose possibili e che contemporaneamente rinuncia a ciò che sembrava pienamente suo; in una parola, il più affettuosamente infedele a ciò che ne ha marcato l'origine. E' proprio il problema d'origine che fa sì che il film metta in opera una trasformazione giocata sull'*aggiunta* di qualcosa: l'atto della ripresa, il processo dell'iscrizione. Sulla *bande-image*, in primo luogo: e solo allora i lunghissimi piani-sequenza, intollerabili spesso nella loro fissità (fissità della macchina da presa e dell'azione, privata d'ogni gesto che non sia quello del puro parlare), ma anche sempre pronti a registrare tutto ciò che accade nello spazio della scena, non solo il previsto, ma anche il casuale. E sulla *bande-son*, poi: qui non si tratta tanto dell'espropriazione condotta nei confronti dei versi di Corneille, trasformati dall'accento straniero e dallo sforzo di dizione, quanto piuttosto di una presa diretta che effettuata nelle peggiori condizioni possibili (basti pensare alle sequenze davanti alla fontana, in cui gli attori devono vincere con la loro voce lo scroscio dell'acqua) libera tuttavia una gamma di rumori di fondo che rivelano sia l'aleatorietà della ripresa (esitazioni e incespicamenti nella dizione) sia l'esistenza di uno spazio *off*, esterno a quello delimitato dal quadro. Si comincia allora a capire come il fatto di non cancellare le determinazioni legate all'atto dell'iscrizione, ma anzi esibirle, imposti una serie di contrasti e di contraddizioni: tra il previsto e l'aleatorio (è quasi d'obbligo citare il rumore della motocicletta che interviene sulle parole di Galba « Rome ne peut souffrir après cette abitude / Ni pleine liberté, ni pleine servitude... »), tra lo spazio della scena e il suo « dietro » (la terrazza sul Palatino con gli attori in costume e le vie di Roma con il traffico; la finzione e il quotidiano), tra gli attori e il testo di Corneille, ecc. Del resto sono questi contrasti il corpo del film: e lo spettatore o si impegna in un lavoro di decifrazione e auscultazione, oppure, non rinvenendo alcunché di « positivo », abbandona la sala perché il film « non dice niente ». Ma evidentemente la ripresa funziona da catalizzatore nella messa in luce di quello che è il contrasto costitutivo, che vede opporsi ed insieme sovrapporsi il testo di Corneille e quello di Straub, o meglio una parola (*Othon*) e un parlare (*Les yeux*...) che si leggono l'uno nell'altro, negli scarti reciproci, nell'essere ciascuno a suo turno l'aggiunta e il sostituto dell'altro. Aggiunta e sostituto, non rimpiazzamento, dato che ogni elemento ed ogni livello del testo che abbiamo davanti vive in un gioco di rimandi provvisori che non cancellano ciò che stava prima nel posto da essi ora occupato: il rimpiazzamento è invece proprio l'operazione della cancellatura.

Qui si tocca con mano, allora, il fatto che la questione dell'origine — che si è visto essere un gioco di rapporti — è anche e soprattutto un problema di *verità*.

Che avrebbe potuto una trasparente messa in opera del testo di Corneille che avesse cercato di rendere al presente ciò che al presente non appartiene, o che avesse tentato di animare ciò che non ha vita: in una parola, che avesse voluto essere fedele a ciò che, disponendosi alla lettura, si dispone con ciò stesso all'infedeltà? E' negando alla finzione il suo carattere di immediata verità, negando che essa possa funzionare da rimpiazzamento, che si ritrova in essa una verità più solida. Questo nel cinema « classico » erano stati in molti a capirlo, ad esempio Bresson — che qui ricordo perché mi pare proprio il più vicino a Straub. Quando Bresson ha spogliato l'immagine di tutto ciò che pareva ad essa

non essenziale, quando ha ridotto la presenza di ciascuno non ad un comportamento né ad una psicologia ma ad una relazione con altre presenze, quando ha fatto di ogni film un punto di partenza per qualcosa che lo trascende di troppo, inevitabilmente, allora egli si è anche impegnato nella ricerca di una verità che sta al di là della finzione, di una essenza che sta al di là dell'apparenza. Ma Straub, proseguendo questa direzione, ne rovescia diametralmente il senso. Non più verità al di là della finzione, ma dentro essa; non più per spogliamento, ma per aggiunte, per carico supplementare; non più un punto di partenza, ma punto d'arrivo sia d'un iscrizione dalle molteplici avventure che di una decifrazione condotta su piani diversi. Il film, allora, l'immagine, non può essere più la duplicazione più o meno fedele del reale, né l'emblema di un voler-dire tanto più grande dei risultati cui giunge, ma è quello che è, il prodotto materiale di un lavoro. La sua verità è dunque la verità di questa produzione; e la sua onestà di un rapporto con il materiale — testo di Corneille, monte Palatino, attori, macchina da presa, ecc. — che il film ha coinvolto nel momento in cui ha avuto origine. Ma non si tratta solo di un'origine materiale, quanto piuttosto di un'origine del senso. E' proprio il fatto di lavorare su di un testo antecedente, l'ho già accennato, che permette a Straub di liberare i termini di questa problematica, e di mettere in opera quello che mi pare, dopo *l'aggiunta*, l'altro principio costruttivo di *Othon*, la *sottrazione*. La scelta di Corneille non è casuale: « Perché Corneille? perché mi ossessionava da quasi vent'anni a causa della sua « dialettica », della sua ironia...; perché trovo Corneille in fin dei conti più epico di Brecht e non conosco nulla di più sovversivo di « Horace »; perché dopo l'esperienza Bruckner (*Der Bräutigam...*) dove ero arrivato a ridurre una commedia di due ore a dieci minuti, avevo bisogno di un testo che mi resistesse, dal tessuto così serrato come la musica di Bach ». Eppure la messa in opera del testo di Corneille sembra condotta proprio *contro* esso, l'*Othon-film* sembra assumere in sé l'*Othon-piéce* per negarlo. Il lavoro sul testo infatti risponde « ad una volontà (intuitiva) d'appropriazione, di spossessamento... di ritorno all'afasia per ciascuno degli attori che (ri)scoprono allora la loro lingua o quella del film più attraverso i ritmi che attraverso le parole ». Ecco, la sottrazione è diretta contro la parola, o meglio la lingua, cioè contro quello che è tradizionalmente il deposito del senso. Lo schema del suo funzionamento è duplice: si ha sottrazione da una parte perché la maggior parte degli attori non è di lingua francese, e dunque recita gli alessandrini di Corneille portandovi i segni di una cultura diversa da quella cui il testo appartiene, e dall'altra perché un lungo esercizio di ripetizione ha fatto sì che ciascuno fosse sottomesso al testo proprio quanto più eliminava l'espressività, l'emotività, il colore, e meccanizzava al contrario la dizione. E' chiaro allora che la sottrazione agisce nei confronti del senso della parola, ma non nei confronti della sua materialità: la voce, il ritmo, il tono, l'accento, sono ben sottolineati. L'afasia di *Othon* significa mancanza di parola, ma non assenza di parlare. « Spero che il film non significhi niente: l'unico senso del film è quello che dice il titolo, perché il film in sé non ha nessun senso ». E questo nonostante che il testo di Corneille sopravviva intero nel film; o forse grazie a questo fatto. E' l'iscrizione che lo ha trasformato, sottraendolo al potere della parola sensata, e con ciò dando l'illusione che esso si sia perduto nel semplice parlare. Ma il parlare, se perde qualcosa, non cancella nulla: di quel testo d'origine, affermato in un gioco di differenze e animato nelle sue stesse trasformazioni, se non v'è a rigore nessuna *presenza*, v'è tuttavia un continuo *riflesso*. E' il tema dello specchio, che si era richiamato all'inizio, e che qui si può definire con le parole stesse di Straub: « Il film è una serie di specchi, lo specchio di Tacito che riflette la storia che conosceva direttamente o indirettamente, poi lo specchio di Corneille che riflette Tacito, lo specchio di me che rifletto Corneille, lo specchio della realtà contemporanea, che si vede ancora là sopra, che riflette Corneille, poi lo specchio di me che rifletto tutto questo... ». Lo specchio non è più un modello rappresentato, come ne *La concentration*, ma il modello stesso della rappresentazione. Anche se si

tratta di uno specchio un po' strano, simile piuttosto all'apparecchio ottico che Freud evocava nell'« Interpretazione dei sogni »; il suo riflesso, cioè, è una messa in presenza per differenze radicali, dato che gioca sulla deformazione (lo si è già visto: aggiunta e sottrazione) e sul ritardo (la trasformazione posticipa, per così dire, l'efficacia del materiale d'origine, Tacito, Corneille, realtà contemporanea, ecc.). Ma è proprio grazie a questo meccanismo che il problema d'origine viene risolto: ogni esproprio è anche una riappropriazione.

Godard, infine. Quello, un poco clandestino, del dopo-sessantotto: *Le gai savoir* (1968), *Un film comme les autres* ('68), *One plus one* (in Inghilterra, '68), *British Sounds* (in Inghilterra, '68), *Vento dell'est* (in Italia, 1969), *Pravda* (in Cecoslovacchia, '69), *Lotte in Italia* (in Italia, 1969), *Vladimir et Rosa* (per la televisione tedesca, 1970), *Tout va bien* (1972); film dalla circolazione difficile, e dalla paternità divisa (da *Vento dell'est* l'attribuzione è al Gruppo Dziga Vertov), e che pongono subito, in questo contesto, un problema. Se infatti nel Godard anteriore la riflessione sul cinema era evidente — basti ricordare i celebri ciak de *La cinese* — in questo il modello di riferimento diretto ed esclusivo parrebbe essere il cinema poltico. Basti pensare a *Pravda*, al suo tema — l'invasione sovietica della Cecoslovacchia — e al suo tono — le lunghe analisi politiche e la critica al revisionismo russo —. Ma il film non si esaurisce nel réportage un po' bizzarro da un paese che è stato al centro dell'attenzione di tutti e nel commento dettato dal marxismo-leninismo-pensiero di Mao Tse-tung e affidato a due voci dal nome emblematico di Vladimir e Rosa; per ridurlo a questo bisognerebbe mettere tra parentesi parecchie cose, ad esempio quella parte della sequenza iniziale che si interroga sul valore delle immagini e le raddoppia didascalicamente con la parola (« questo è... »), o il ritorno di intere altre sequenze disposte diversamente, o ancora quello che è il principio costruttivo della terza parte del film: « Su di un'immagine di malattia, mettere un suono che non è malato ». Perché qui siamo proprio agli antipodi del reportage: l'immagine è malata non tanto perché la Cecoslovacchia è preda del revisionismo, e cioè a causa del suo contenuto filmato, ma in sé, in quanto da verisimile la si fa senz'altro vera, le si affida con fiducia piena ogni capacità di dire le cose come stanno. Lo ricorda anche il film: « Quello che abbiamo visto, Rosa, è la situazione concreta in Cecoslovacchia. Ma nient'altro. Solo delle impressioni di viaggio, dei ricordi come Delacroix dall'Algeria, come Chris Marker alla Rhodiaceta. Quello che il New York Times e Le Monde chiamano informazione. E io sono d'accordissimo con te, Rosa, che non basta questo ». Il commento parlato si sovrappone allora alle immagini, prendendo su di sé la possibilità di condurre un'analisi e ponendosi nei confronti del visivo non come complemento né come direttrice, ma come antagonista. Ad una posizione che gerarchizzando in diversa maniera il ruolo di ciascuna delle componenti del film, *bande-son* e *bande-image*, ne fissava anche con buona pace di tutti i confini di autonomia, si sostituisce dunque lo scontro diretto. E' questa del resto l'unica via per scontare quello che è il « peccato originale » del cinema: la sua vesisimiglianza appunto, l'impressione di realtà su cui è costruito. « La borghesia costruisce un mondo a sua immagine: ma allora compagni distruggiamo questa immagine »: quello che si è creduto il semplice riflesso del mondo degli oggetti, il risultato innocente di un processo meccanico, è invece il prodotto ideologico di un apparecchio costruito per l'inganno; « La fotografia non è il riflesso della realtà, ma la realtà di questo riflesso »: solo la rinuncia all'innocenza, il sospetto sistematico, possono portare all'autocoscienza.

Se mi sono trattenuto un attimo sullo slogan che ordina la terza parte di *Pravda* e lo ho collegato con altri slogan godardiani, non è stato per togliere quel film dal posto che occupa nel dopo-sessantotto, ma per mostrare, anticipando un poco alcuni termini e chiarendo la funzione di un procedimento stilistico, come una problematica che in Godard data da sempre prenda un nuovo peso ed un nuovo valore nel cuore stesso di un cinema che affronta il politico. Ma gli accenni ad

un rovesciamento sono ormai espliciti: non si tratta più di fare un cinema *politico*, ma di fare *politicamente* del cinema (come dice lo stesso Godard, ricordandosi che al tempo di *Vivre sa vie* il suo problema non era quello di mostrare le cose *vere*, ma come sono *veramente* le cose). Lo spostamento, allora come adesso, è minimo ma decisivo. L'attenzione viene portata dai contenuti messi in opera alla maniera di metterli in opera; l'interesse dominante non investe più il senso che traspare dal testo, e che è comunque antecedente ad esso, dato che obbedisce solo all'intenzione espressiva, al voler-dire, ma la fabbrica del testo stesso, le regole che ne determinano la composizione e l'apparizione. E' il momento della *produzione* che viene enfatizzato: ogni film è politicamente corretto quando non solo riflette una linea politicamente corretta, ma anche è costruito in maniera politicamente corretta. Ecco allora che qui la necessità di una riflessione sul cinema viene ribadita proprio quando si sembra abdicare in favore di scopi, funzioni e tempi più urgenti. Ma essa non si ripresenta più in maniera caotica, sostanzialmente accidentale, come per tanto tempo. Sia chiaro, questo spontaneismo Godard se lo porta accanto anche dopo il '68: come ne *Le gai savoir*, dove tuttavia c'è la scoperta che immagine e suono sono complici dell'ideologia e che la loro de-costruzione non può fermarsi all'episodico; o come in *Un film comme les autres*, punto massimo di non-senso provocatorio (l'inefficacia del cinema in generale e di quello militante in particolare dimostrata da due ore di discussione tra reduci del maggio dei quali non si vede il volto, mai, e si intendono le parole con la massma difficoltà); o come in *Vento dell'est*. Ma è proprio in quest'ultimo film, che pare più degli altri caotico, che si fissa un primo punto attorno cui coordinare la riflessione sul cinema. Il punto è costituito da una semplice analogia, che il concetto di produzione introduce e motiva: il film è un prodotto materiale eguale ad altri prodotti, merce tra merci. La strategia allora è quella del sabotaggio; al produttore si risponde consegnando un prodotto avariato, dal massimo costo e dalla minima resa. *Vento dell'est*: film di scarti, di residui, è stato detto; le cui uniche parti « positive » non sono tanto i brani sostanzialmente casuali in cui sono state fissate le discussioni della troupe, né le scenette in cui si mimano certe situazioni politiche esemplari — il revisionismo, lo sfruttamento, la segregazione razziale, ecc. —, ma le lunghe sequenze in cui la voce fuori campo ammonisce sul valore ideologico dell'impressione di realtà — ricordo tra gli altri, perché mi sembra straordinario, il brano in cui uno degli attori cerca di stabilire un dialogo al di là dello schermo, con la sala, decantando agli spettatori la bellezza di ciò che è rappresentato nell'immagine, mentre l'*off* ironizza sulla sua pretesa e denuncia la natura fittizia di ciò che si vede —, o la « rilettura » della storia del cinema che viene impostata ad un certo punto del film. Qui siamo già lontani, insomma, dal brechtismo un poco di maniera che aveva segnato, in precedenza, ogni accenno al farsi del film: gli episodi di cinema nel cinema, i cartelli, le didascalie, i ciak, erano effetti di straniamento più che episodi di una analisi dei meccanismi con cui si costruisce il testo filmico. Ma proprio i brani cui si è accennato sono quelli che dimostrano come sia insufficiente l'analogia su cui si basa *Vento dell'est*: essa fissa per così dire il punto più basso su cui un film può farsi *politicamente*, ma non imposta ancora una pratica che tenga conto della specificità del processo di produzione cinematografica. Ogni film, infatti, non è semplicemente una merce tra altre merci, ma anche un oggetto linguistico: nei suoi confronti, dunque, si impone una strategia che si misuri concretamente con i meccanismi testuali, i procedimenti, i codici che vi operano. Ciò può avvenire, *politicamente*, solo se il discorso politico corretto — quello ispirato al marxismo-leninismo-pensiero di Mao tse-tung, in una parola il materialismo storico e dialettico — si innesta sulla pratica significante cinematografica riducendola al suo schema e contemporaneamente costringendola a rivelarsi. E ciò che avviene in *Pravda* e *Lotte in Italia*, dove il modello messo in opera è quello « prassi-teoria-prassi » e « critica-autocritica ». Limitiamoci al primo film dato che inaugura una struttura compositiva che

il secondo riprende e perfeziona — come si può vedere dal découpage che appare su questo stesso fascicolo. *Pravda* è diviso in quattro parti, ciascuna delle quali riprende la precedente, la critica e la trasforma. Così, dopo una serie di sequenze sulla Cecoslovacchia di tipo quasi documentaristico, condotte ironizzando un poco sui moduli dell'inchiesta (« cara compagna Rosa, tu mi chiedi in che paese sono e che cosa succede. Ascolta, io non lo so bene. Ecco delle foto e dei rumori... »), dopo questa prima serie di sequenze la domanda che inaugura la seconda parte del film: « Ora bisogna lottare per elevarci al di sopra della conoscenza sensibile. Bisogna lottare per trasformarla in conoscenza razionale. Fare questo sforzo, lottare, cosa vuol dire allora concretamente per noi?... Vuol dire cominciare il montaggio del film. Cominciare lo smontaggio delle contraddizioni. Ecco cosa bisogna fare ora, Rosa. Bisogna fare un montaggio. Le immagini e i suoni vanno organizzati diversamente. Bisogna considerarli per quello che sono in realtà. Delle manifestazioni esteriori della realtà comunista e dell'irrealtà comunista oggi in Cecoslovacchia. Delle cause esterne... Sì, montare queste immagini e questi suoni su di una linea antirevisionista vuol dire stabilire tra di loro nuovi rapporti contradditori, vuol dire mettere a nudo le cause interne, vuol dire allora cominciare a conoscere qui la sostanza stessa di questa cosa che si chiama: la situazione attuale nella Repubblica Socialista Cecoslovacca. Seconda parte del film: analisi concreta della situazione concreta ». Si è riportata questa lunga citazione dai dialoghi di *Pravda* per mostrare il meccanismo che fa passare il film dall'una all'altra delle parti che lo costituiscono: il discorso politico interviene trasformando i procedimenti linguistici fino ad allora usati, trasformando l'impressione di viaggio in analisi. E' così che tra i brani già visti si inseriscono delle sequenze di lavoro in fabbrica: mostrare come si istituiscano le contraddizioni a livello di mezzi e rapporti di produzione permette a Godard di andare al di là della conoscenza esterna, al di là del puro riflesso, per scoprire come la Cecoslovacchia sia preda del revisionismo « Terza parte. Mettere un suono giusto con un immagine falsa per ritrovare innanzitutto un immagine giusta ». L'immagine è falsa, malata, non soltanto perché riflette una malattia (il revisionismo, come ha mostrato la seconda parte), ma perché questo riflesso è di per sé insufficiente (è una conoscenza puramente sensibile, come ha mostrato la prima parte). E il suono giusto non può che essere un elenco dei principali punti in cui si articola una corretta teoria marxista-leninista. L'ultima parte del film, allora, può esibire una serie di slogan e di esortazioni: mostrate le due malattie, e il metodo di cura, lo spettatore prosegua nella strada tracciata.
Mi sono nuovamente trattenuto su *Pravda* perché, come ormai apparirà chiaro, al di là dei giudizi di merito, politici o estetici, questo film inaugura veramente nu nuovo modo di fare cinema. Il trasferimento che lo regge — quello dello schema dialettico che si innesta sul testo e lo tras-forma — viene comunque motivato dal fatto di porsi a livello e dal punto di vista della produzione. Anche se non più a quella riduttiva di *Vento dell'est*, film=merce, si fa sempre appello ad una analogia, che il riflesso della prima parte sulla seconda (fabbricazione del film/immagini di fabbrica) e la simmetria dei termini in gioco (antagonismo tra immagini e suono/lotta tra revisionismo e comunismo) non fanno che confermare. Ma questa analogia, ripeto, è fissata al suo punto più alto proprio perché tiene conto che il film è sì il frutto di una pratica, ma si tratta di una pratica *significante*, e che è sì un prodotto, ma si tratta di un prodotto che mette in gioco un *senso*. Non si tiene solo conto della produzione materiale, ma in rapporto ad essa si evidenziano la strutturazione linguistica del testo, i meccanismi discorsivi che in esso operano. E' all'interno di questo campo che giocano il loro ruolo l'impressione di realtà, la dialettica tra immagine e suono, la coerenza di una narrazione, ecc. *Lotte in Italia* perfeziona questo meccanismo: in esso la riflessione sulla pratica cinematografica si misura con i temi, i motivi, che il film via via mette in opera, da quelli più generali, quali il suo stesso schema compositivo, simile nelle quattro parti a quello già sperimentato in Pravda, o

quale la ripresa di una struttura narrativa — il film è anche la storia di una ragazza borghese, che milita in un gruppo extraparlamentare e cerca di trasformare e migliorare la propria militanza politica — ai temi più circoscritti, quali di nuovo una de-costruzione dell'impressione di realtà, o il brano finale che si suppone detto dallo schermo della televisione (il film partì come una produzione esterna della RAI). La fabbricazione del testo si fa dunque più complessa, diventa un'operazione che tiene conto di più variabili: oltre a produrre una merce analoga ad altre merci, essa opera anche su di un senso che da una parte è l'effetto di determinati procedimenti testuali, dall'altra è anche il portato e il portatore di una ideologia. Tenuto conto di ciò, si possono operare altri trasferimenti: e l'ultimo *Tout va bien* mi pare agisca in questa direzione, collegando ad esempio storia del film (le sequenze iniziali che mostrano la ricerca dei finanziamenti, l'ingaggio degli attori, ecc.) e storia dei personaggi (la giornalista americana interpretata da Jane Fonda e il cineasta cui dà vita Yves Montand), facendo evolvere poi contemporaneamente l'una e l'altra, attraverso una serie di trasformazioni stilistche la prima e di crisi di coscienza la seconda. Qui ricordo soltanto come allora in tutta l'ultima parte vengano recuperati i moduli della finzione nella finzione: il film diventa, almeno parzialmente, il film che Yves Montand vorrebbe girare, e alcune sequenze, nel loro schematismo « esemplare » (ad esempio il brano del supermercato), riproducono le condizioni socio-economiche sulle quali Jane Fonda vorrebbe condurre un'inchiesta.
Quello che fino qui si è dunque cercato di segnare, sforzando forse più le somiglianze che le differenze, sono i termini sui quali Straub, Garrel e Godard si trovano ad operare. Farli derivare, questi termini, da un travalicamento, non è stato inutile: s'è vista la natura del loro eccesso. Questo eccesso ha un nome: *scrittura*. E' mettendo in campo questa nozione, infatti, che vedremo il tragitto che essa fa compiere, il tereno rassicurante che essa fa abbandonare, l'orizzonte radicalmente nuovo che essa fa aprire. Scrittura. Da sempre il detto ha eclissato, dietro la propria posizione di forza, il dire: ne ha fatto un supplemento necessario ma accidentale, e lo ha adeguato alle leggi dell'intenzionalità espressiva e della comunicazione interpersonale. Il padrone del campo non è mai stato un dire sensato, ma un senso detto. Solo la *voce* — come ci ricorda Derrida — ha goduto di questa gerarchia, venendo ad occupare una posizione di privilegio: la voce è il significante più vicino al senso, essa è proprio presso l'anima. E la separazione di anima e corpo, assieme a quella di intellegibile e sensibile, di cultura e natura, di forma e sostanza ecc., s'è fatta complice di una divisione non paritaria del segno in significante e significato. La voce, dunque, è un significante privilegiato; ma è pur sempre un significante, e come tale non può sfuggire alla legge di un generale *abbassamento*. Ogni significante è abbassato, sia perché « sta sotto » il senso, dipende da esso, sia perché è ridotto a semplice tecnica ausiliaria. La scrittura poi, come significante di un significante, ausilio di una memoria che conservi all'esterno un sapere già custodito nel profondo, la scrittura poi è il paria per eccellenza, l'ancella umile. La responsabilità — è ancora Derrida che ce lo ricorda — va a carico di una logica della *presenza* che domina la filosofia occidentale da sempre. Il senso, non è forse ciò che nella differenza dei vari dire rimane intatto, con una sua identità a sé, sempre disponibile e presente? Il concetto di rappresentazione illumina bene questo movimento: la rappresentazione, che marca la possibilità stessa del simbolico, dato che opera su di una *forma* che le diverse sostanze lasciano intatta, è anche una ri-presentazione, una ri-attualizzazione; essa è una messa-in-presenza nella misura in cui può far appello ad una idealità che, altrove, gode di una vita piena. La rappresentazione, insomma, è insieme una illusione consolatoria e ciò che garantisce in perpetuo la ripetizione. Ora scrittura vuole dire crisi della rappresentazione: se si possono usare ancora delle parole che appartengono ad un orizzonte che essa distrugge, si dirà che la scrittura è materia, e non forma; significante, e non significato; processo di iscrizione, e non intatta idealità; produzione di sapere, e

non sua semplice attualizzazione; parlare, e non parola; gioco di rimandi e di differenze, e non illustrazione sensibile, eterna messa in scena, di un testo o di un senso già compiuto.

E' proprio al dominio della scrittura che sembrano accedere, sia pur con radicalità e sfumature diverse, i film di cui si è parlato sopra. Essi infatti esplicitamente rinunciano alla sicurezza di un detto per la provvisorietà del dire, contestano il dominio del senso facendolo essere nient'altro che l'effetto del significante, si oppongono alla logica e all'economia della rappresentazione offrendo agli occhi dello spettatore soltanto la propria materialità. Si può capire allora come essi rischino di veder perduta fin dall'inizio la loro identità, ed attuino, quasi per necessità di sopravvivenza, un gioco di mascheramenti. Per essi infatti non si tratta semplicemente di presentare come tema, o forse come ossessione, il processo della propria formazione; non si tratta solo di onestà, del rifiuto cioè di cancellare quel qualcosa che è il momento della loro iscrizione. Già questo, sia moralità, o forse estetica, o forse politica, porta a mostrare ciò che altrove è occultato, definendo risolutamente il testo come semplice prodotto materiale e mettendo in scena le determinazioni complesse che lo reggono. Ma si tratta anche, per essi, di rappresentare ciò che rende possibile la rappresentazione, di significare ciò che determina la significazione, in una parola, di aprire uno spazio anteriore al detto che non sopporta di essere nominato, sotto pena di ricadere nel gioco che contesta: un bell'impaccio, come si vede. L'enunciazione pura si dovrebbe arrestare per coerenza prima dell'enunciato; e se l'immagine è malata, fin che resta immagine, non può cancellare i segni della sua malattia. Il *cinema della scrittura* diventa allora desiderio dell'altro, radicalità della non-presenza, *cinema della differenza*.

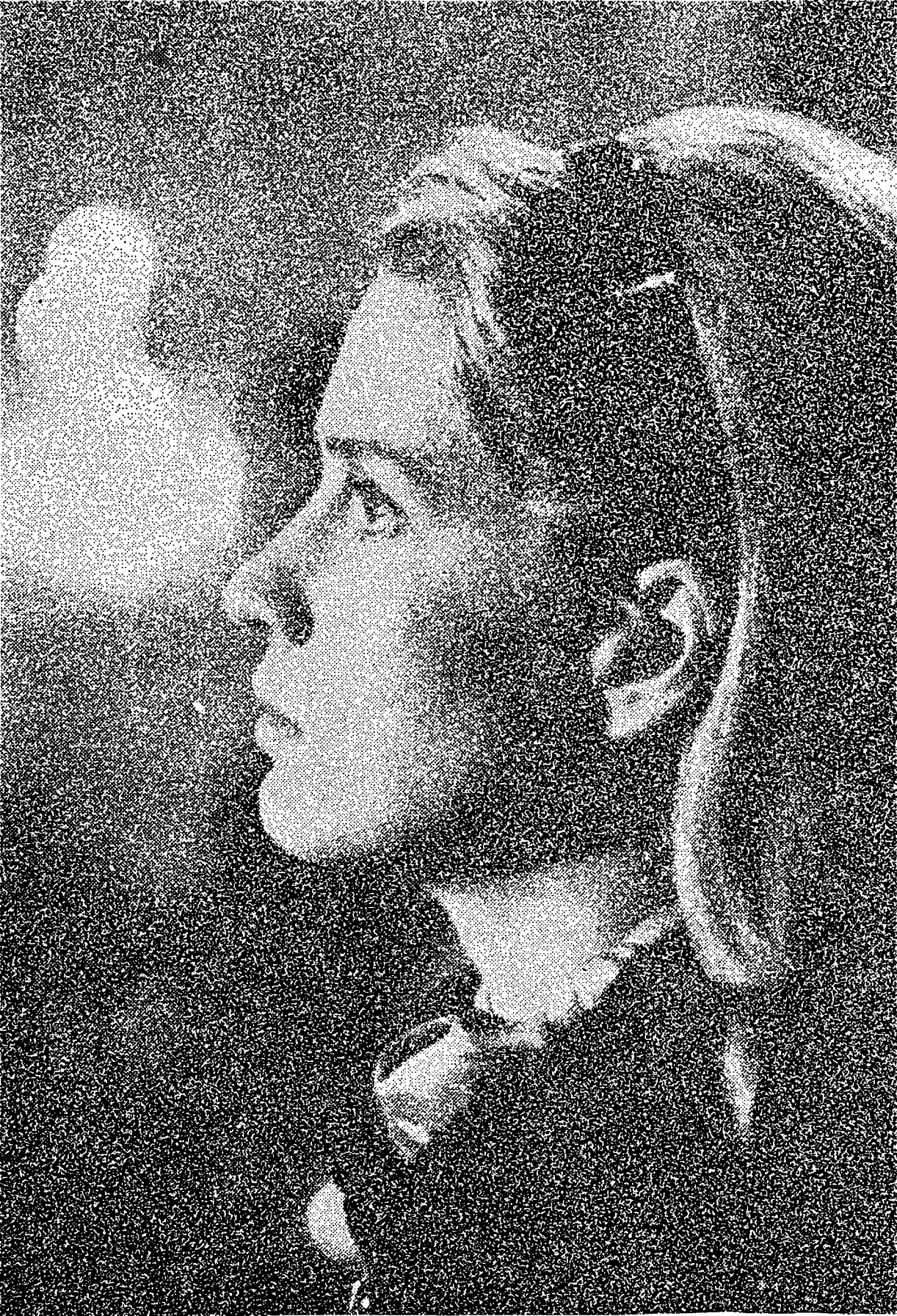
Ciò vuol dire, in primo luogo, che se un senso è presente, esso si coglie come un *dire indiretto*. Forse è Straub che nel modello speculare dell'*Othon* chiarisce meglio i termini del problema. Il suo è uno specchio, s'è detto, in cui viene messo in dubbio il punto d'origine, anzi, viene negato: in altre parole, al posto di una tersa trasparenza viene fatta agire una spessa *opacità*. E' questa opacità il prezzo pagato da ogni ripresa — si vuole giocare sull'ambiguità del termine: ripresa del reale, ed ogni film copia la realtà, e ripresa di un testo anteriore, la tragedia di Corneille, ed ogni testo è qualcosa che appare tra altri testi, li ricorda, vi si confronta, li trasforma. Ma questa opacità rende anche qualcosa in cambio, e cioè a quella che è sempre stata la superficie senza problemi dello schermo sostituisce lo spessore di numerosi piani in conflitto tra loro, il volume di elementi che si guardano in cagnesco, a distanza. L'origine, anche se negata, apre un nuovo spazio in cui muoversi: anche semplicemente lo spazio di una decifrazione; della quale comunque si sa il limite, circoscritto com'è dal fallimento di ogni ricerca che voglia cogliere il principio stabile. Il definitivo. Perché, come il punto d'origine non esiste, riassorbito da sempre in ciò che si credeva fosse il suo derivato (ed anche il concetto di autore qui soccombe: non è la fonte da cui il testo deriva, ma l'effetto del testo, uno dei suoi risultati), così anche il dire diretto non ha mai avuto luogo, e la ripresentazione s'è aperta sul nulla.

Ma cinema della differenza vuol dire, in secondo luogo, che se un senso vi si può rinvenire, esso si coglie in un puro *gioco*. E' il caso de *La cicatrice intérieure* di Garrel, cioè del film che più degli altri usa i propri elementi in una logica di *spreco*. Spreco duplice: da una parte perché si tratta di un cinema costoso ma non ricco, di un cinema cioè i cui scarsi risultati sul piano dello spettacolo — uso il termine nel suo senso banale: per altri versi il film è molto spettacolare — non rendono in proporzione al denaro che la messa in scena ha richiesto; dall'altra perché si tratta di un cinema che parla ma contemporaneamente rinuncia al comunicazione. Non si tratta solo di contenuti tradizionali — l'azione è assente la storia inesistente la comprensibilità difficile — ma soprattutto di una precisa strutturazione del testo filmico. Si ricorda ancora l'analogia film-sogno: « Il

sogno non vuol dire niente a nessuno, non è un veicolo di comunicazione, è al contrario destinato a rimanere incompreso » (Freud). Se *La cicatrice intérieure* nel corso del suo svolgimento dà l'impressione di non aggiungere niente a ciò che ha consegnato fin dall'inizio e di proseguire soltanto un gioco casuale con pedine dal valore incerto, è perché il suo senso si è *consumato* prima di giungere alle soglie del dire.
E cinema della differenza vuole dire, in terzo luogo, che se un senso è presente, esso si coglie in una serie di *trasformazioni*. E' uno dei procedimenti di *Othon*; ma è soprattutto è il modello di *Pravda* e di *Lotte in Italia*, dove ogni parte di film riprende e corregge l'antecedente, e si dispone ad essere ripresa e corretta dalla seguente. La trasformazione, qui, è in un certo senso l'estensione all'intero schema costruttivo di quello che è il principio che regge l'iscrizione stessa, in cui si rende chiaro che l'immagine è, più che il riflesso del mondo esterno, la sua attiva trasformazione; e, più da lontano, di quella che è la scelta del marxismo, contro la contemplazione e a favore della prassi. Ma la trasformazione è anche per Godard la radicalizzazione della *discontinuità*, cioè di un procedimento lingustico che va contro le « buone regole » della rappresentazione; come il gioco e l'opacità, del resto. Esso infatti procede alla distruzione di quell'ordine che gli avvenimenti sembrano possedere per natura, mostrando che se si concatenano perfettamente e sembrano crescere in successione, è per forza di artificio, e non per adesione ad una verità. Godard aveva usato il discontinuo da sempre, soprattutto quando si era trattato di infrangere le regole di una buona narrazione, dividendo la storia in quadri, come in *Vivre sa vie*, o ripetendo le sequenze da più punti di vista, come in *Pierrot le fou*, o impiegando a fini diegetici quelli che Metz chiama sintagmi frequentativi, come in *Une femme mariée*, o, più in generale, usando un montaggio non fluido, con attacchi evidenziati. Ma qui esso assume una funzione diversa: non solo di rivelazione dell'artificiale, ma anche e soprattutto di costruzione di un testo in cui i vuoti valgono quanto i pieni, e in cui le fratture sono i segni forti delle relazioni a distanza che si stabilscono tra i diversi elementi. Il senso di un testo diventa allora l'effetto di un gioco di rimandi, e nient'altro.
Dire indiretto ed opacità, gioco e spreco, trasformazione e discontinuità: la scrittura trova in essi i motivi con cui affermarsi, lentamente, da lontano, ma inesorabilmente. E trova anche, in essi, i motivi di un rischio continuo, dato che essi minacciano di cancellarla nel momento stesso in cui sembra stabilirsi: la rappresentazione non può cessare, si ritesse nello stesso momento in cui la si disfa. Ma è proprio questo rischio, ogni rischio, che fissa i limiti oltre i quali possiamo chiamare *eccesso* il compimento di una azione, sia esso uno spendere o forse un godere.

●

La citazione in esergo è tratta da R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Ed. du Seuil. Paris 1971.
Le dichiarazioni di Ph. Garrel sono tratte dall'*Entretien* apparso sui « Cahiers du Cinéma », settembre 1968.
Le dichiarazioni di J.M. Straub sono tratte dagli *Entretien* dei « Cahiers du Cinéma », settembre-ottobre 1970.

FABIO CARLINI - MAURO MARCHESINI

Une réalité sans tache: protégée par un écran. Mais la réalité n'est pas derriére l'écran. Elle s'y inscrit directement, par l'effet d'un faisceau de lumière. Réalité projetée. L'oeil projette aussi sa lumière sur le carré de toile, il caresse les différences immatérielles, il s'enfonce dans l'abime léger, le manque délicieux de la « réalité » qu'il désire. Entre le oeil vivant du Spectateur et la mémoire morte, photochimique, de la pellicule, traversés des rais égaux de la lumière du projecteur, se noue sur le lit fictif de l'écran un simulacre de coit, le plaisir autoérotique de l'oeil enlacant une réalité evanouissante, Daphné, l'objet fuyant du désir, defintivement inssaisissable dans sa métamorphose hylémorphique (hylé: le bois mort, la matiére).

P. Bonitzer

Rohmer, o della trasparenza

La nozione di *trasparenza*, postulata da un'idea che definisce il cinema come « finestra aperta sul mondo », teorizza l'annullamento di ogni distinzione fondamentale tra realtà e rappresentazione ideologica che ne può offrire il cinema. Nel rapporto mondo esterno/macchina da presa/riflesso cinematografico esisterebbe una perfetta omologia tra i due termini laterali: l'essenza della realtà si trasferirebbe dall'universo fuori del cinema allo spazio fantasmatico che il cinema produce. La macchina da presa, vetro trasparente manovrato con capacità e maestria dalla impercettibile mano intermediaria dell'autore, lascerebbe dunque passare attraverso i suoi luoghi la realtà materiale dei corpi. Il mondo destinato alla rappresentazione equivarrebbe, al termine del processo cinematografico, al mondo rappresentato.
La nozione di *trasparenza* dunque, nel momento in cui tende ad occultare il lavoro produttivo di trasformazione che si cela dietro la fantasmaticità del film [1], sottolinea come illusoria ogni differenziazione esterno/filmabile e interno/filmato, attribuendo in qualche modo al cinema la funzione di compensare schizofrenicamente lo spettatore.
A dispetto dell'immagine che il cinema di Eric Rohmer vorrebbe dare di se stesso attribuendosi *campi* di ricerca definiti dalla loro immediata riconoscibilità — i *campi* (lo scontro delle ideologie — i problemi dell'erotismo) esaminabili attraverso il mezzo neutro della macchina da presa, escluderebbero il primo e più vicino *oggetto* ideologico concreto: il film — *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire*, ultime produzioni in ordine di tempo del regista francese, denunciano lo scacco delle apparenze e circoscrivono lo spazio della propria indagine ad uno spessore che riguarda non tanto il « tema » del lavoro quanto soprattutto l'antagonismo tra un'ideologia della rappresentazione ed il suo contrario. Si propone un diverso movimento.
Il cinema di Rohmer riconosce nell'introspezione l'unico itinerario possibile all'analisi: insieme alla struttura, *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire* si assegnano anche le regole che ne studieranno i vari livelli di consistenza; il nuovo *oggetto*,

[1] « ...le fait que le réel filmique est un réel médiatisé: entre le monde réel et nous, il y a le film, il y a la camera, il y a la représentaton, dans le cas-limite où il n'y a point de surcroit, un auteur ... Il est souverainement naif, de penser que la caméra, parce qu'elle enregistre automatiquement un donné réel, nous donne une image objective et impartiale de cette réalité ... Par cela meme qu'il est donné en image, le réel saisi par l'objectif est structuré selon des valeurs formalisatrices qui créent une série de rapports nouveaux, et donc, une réalité nouvelle. » J. MITRY, *Esthétique et Psycologie du cinéma*, II, Paris, Editions universitaires.

L'ALTRA FACCIA DEL CINEMA
SU ALCUNI «AUTORI» SOPRAVVISSUTI AL MAGGIO *

fissato secondo una determinazione che garantisce il passaggio dal generico (inesaminabile, oppure esaminabile empiricamente) al particolare (lo specifico), ridimensiona la vastità (e la indeterminatezza) del *campo* che i film avrebbero voluto darsi come materia di indagine riducendola in favore di una diversa e più scientifica attitudine al profondo ed al completo.
Il film nel cinema di Rohmer si guarda allo specchio e scopre in atto l'ambiguità di due movimenti contraddittori uniti in un divenire inestricabile: lo sforzo di *Ma nuit chez Maud* ad esempio, per limitare le tendenze analizzatrici al livello della materia proposta dalla narrazione (le *ideologie*, dando per scontati il punto di vista dell'autore e la neutralità del mezzo), non impedisce che sullo schermo si operi uno spostamento e la dimensione generica del *campo*, divenuto falso oggetto, lasci luogo ad una nuova specificità da analizzare: *il film*. *Ma nuit chez Maud* dunque, partito come *Le genou de Claire* con l'illusione di avvicinarsi il più possibile alla fantomatica realtà presa ad indagine, ripiega su se stesso e non parla d'altro che dello spessore che lo riguarda, obbligando contemporaneamente a chiarire i termini della lettura che l'opera ha voluto/saputo fare del campo semantico della parola *cinema*. Escluse le competenze di ordine economico, il cinema di Rohmer accentra il proprio interesse sui sensi più specificatamente ideologici confrontando, anzi contrapponendo, un principio di cinema alla propria negazione. Il film quindi, oggetto di questo cinema in quanto spazio di un antagonismo, trova nella duplicità del movimento (uno tende ad affermare un'idea di cinema mentre l'altro, magari all'interno della stessa inquadratura, tende a negarla) la consistenza del problema che deve risolvere. Così nel testo dell'opera sono inscritti gli elementi che la fanno progredire contro la sua marcia apparente e che definiscono nello scarto l'effettiva capacità di incidenza del film. La traiettoria delle due opere si gioca nel tempo che passa tra il formarsi delle illusioni (che sia possibile un certo tipo di cinema) e l'irrompere di una diversa alternativa che rimette in dubbio gli stessi principi originari giungendo fino a provocare un *mutamento di rotta* nei film: la tesi — il cinema della *trasparenza* — che il lavoro di Rohmer elegge ad aspirazione del progetto, viene superata dalla pratica che le opere mettono in atto — l'*opacità* del cinema. Il lavoro di modificazione prodotto all'interno del film sanziona lo scarto che separa l'autore dall'opera ed il progetto dalla realizzazione; l'unità idealistica che raccoglie sotto

* Per nessuno degli « autori » qui citati il maggio '68 è stata una data traumatica o un punto di azzeramento. Di conseguenza ci è sembrato lecito, laddove se ne è presentata necessità, commettere delle violenze filologiche meditate: così le opere spesso non sono attraversate seguendo l'articolazione cronologica vita/scampo a cui si allude nel titolo (e di questo ne hanno sofferto in modo particolare Truffaut e Demy).

un medesimo principio il molteplice del lavoro culturale subisce uno scasso definitivo: in *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire* il centro è un antagonismo interno all'opera che vieta qualsiasi ipotesi di pacificazione. Il movimento principale del progetto cinematografico di Rohmer si scontra così con la propria negazione: ad un cinema illusorio, per comodità definibile della « trasparenza », si oppone una pratica che contraddice puntualmente il suo progetto e ne dichiara la morte: nel momento in cui si esibisce il mito ideologico del cinema come « finestra aperta sul mondo », si producono anche le forze che vi trasgrediscono annunciando la fine dell'inganno. Ciò che infatti nelle pellicole di Rohmer viene messo in discussione sono i princìpi di una famigerata ideologia:

a) *la trasparenza* : il cinema che si nutre di tale illusione crede che il film possa parlare della realtà che si è scelta rendendola presente sullo schermo attraverso un semplice gesto di magia; lo spazio dell'opera sarebbe dunque nello scarto che esiste tra realtà e finzione e nell'itinerario per colmarlo, mentre il movimento del cinema raggiungerebbe l'universo filmabile per annullarvisi in una completa coincidenza di termini. Lo spessore del film, legato unicamente a ciò che in esso si rappresenta, verrebbe a dipendere dalla maggiore o minore identificazione possibile tra la realtà esterna ed il suo doppio (niente altro che doppio) proiettato sullo schermo.

Il cinema tende all'esterno e la sua mitologia è la mimesi.

Dietro la nozione di *trasparenza* stanno comuneque una serie di luoghi ideologici che meritano di essere esaminati: 1) la *conoscenza*: la nozione ideologica di conoscenza come *visione speculare di un oggetto dato* [2] tende a determinare la parola « conoscere » come sinonimo di ridurre (l'ignoto al noto, il molteplice all'unitario, ecc.), generando l'equivalenza tra l'oggetto dell'indagine ed il sapere che su di esso si esercita.

Secondo questa ideologia non si produce nulla che vada oltre ciò che una realtà (da esaminare) può dirci di se stessa; nulla da scoprire dunque, se non ciò che è già stato scoperto, nulla da dire o da inventare. Su questo principio la trasparenza trova così la sua fondazione: attribuendosi come privilegio unicamente quello di far vedere (rivelare) una realtà che preesiste al moto stesso della pratica conoscitiva, la trasparenza afferma la propria articolazione nella tautologia di una mimesi. Il cinema « conosce » l'universo per quanto riesce a ricalcarne fedelmente le linee ed a riprodurne i meccanismi. 2) L'*autore come riproduttore*: strettamente legato al principio della conoscenza come riproduzione, il mito della neutralità dell'autore propone di classificarne il lavoro come *rispecchiamento*, obbligando a stabilire il giudizio critico solo in base alla reale corrispondenza fra mondo esterno e mondo interno al cinema. Dal momento in cui per l'autore conoscere significa riprodurre, il suo lavoro si identifica con l'atteggiamento morale che lo caratterizza; dal grado di coscienza etica dipende infatti « l'oggettività » con cui s'incarica di far passare una certa parte di universo dall'esterno all'interno del cinema.

b) La *presenza*: la *presenza* si afferma come corollario immediatamente successivo alla definizione mitologica della trasparenza. Dal momento in cui quest'ultima riconosce il privilegio del cinema nella capacità di riprodurre il mondo esterno, al semplice passaggio « dal reale alla finzione » deve far seguito anche la certezza che lo schermo garantisca l'affermarsi dei sensi dell'universo sdoppiato; cioè

[2] « E' tipico della tentazione empirista il voler ricondurre ogni attività ragionata alla forma generale di una tecnica e il voler credere che, a mano a mano che il sapere avanza, la distanza tra l'oggetto vero e la conoscenza che si ha su di esso vada progressivamente diminuendo ... Sapere non significa vedere, seguire le linee generalissime di una data disposizione, secondo la quale l'oggetto dovrebbe offrirsi, dividendosi da se stesso come un frutto spaccato... » P. Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria*, Laterza, Bari 1970, p. 6.

rispetti il traghettamento del reale e ne affermi la *presenza* empirica attraverso l'ideologia della pienezza e della totalità. Il film quindi, generatore di spazi completi e definiti, sarebbe capace di riprodurre totalmente e nello stesso senso « l'esterno », identificando il proprio spessore con quel *pieno* di immagini sdoppiate che è in grado di riprodurre. Il film, riducibile a ciò che è presente sullo schermo, avrebbe inizio e termine nella specifica realtà evocata da ogni fotogramma.

Tutto quanto detto fino ad ora sulla *trasparenza/presenza* il cinema di Rohmer tenta di tradurlo in atto utilizzando una serie di requisiti sintomatici: la *materia* la scelta di un certo oggetto da esplorare (le ideologie, l'erotismo) garante di un immediato riferimento alla realtà fuori del cinema. Il film infatti esibisce un contenuto *emerso, esplicito*; il *metodo* - la pratica sia di *Ma nuit chez Maud* che le *Le genou de Claire* pare affermarsi soprattutto per la razionalità del metodo ed il rispetto per l'universo che prende in esame. Concretamente dietro l'apparenza, i due film mostrano di non voler parlare d'altro che non sia l'ideologia autoritaria costruita sul principio della razionalità. Ma l'itinerario prefissato dal film (il progetto) — raggiungere una riproduzione mimetica della realtà avendo come sostegno l'ideologia della *trasparenza/presenza* subisce degli intralci deviatori nel momento in cui si operano delle aggressioni ai princìpi eletti a supporto. Tanto *Ma nuit chez Maud* che *Le genou de Claire* infatti oppongono alla trasparenza e — quindi alla esibizione dei contenuti che il film va cercando di realizzare, la loro perfetta e continua opacità dichiarando contemporaneamente se stessi come unico oggetto dell'indagine proposta da Rohmer. Lo spessore del film si identifica con i problemi cinematografici che sa mettere in atto e con le risposte che in qualche modo riesce a fornire.

La struttura di *Ma nuit chez Maud* ad esempio, appare costruita in modo tale che ogni inquadratura, ogni sequenza, ogni blocco di immagini risulta niente altro che un ripensamento teorico sul film già girato o sulla pellicola ancora da impressionare realizzato attraverso: 1) *la costruzione delle inquadrature* — ogni inquadratura di *Ma nuit chez Maud* rispetta un suo principio costitutivo che la organizza disponendo dei rapporti fra il décor, i personaggi, l'angolazione della m.d.p., la distanza etc. con il proposito dichiarato di rendere leggibile la realtà (esterna) che il film rappresenta. All'interno di ogni inquadratura si produce al contrario un moto che genera una continua meditazione su ciò che in essa non *appare*; i termini (i confini) dello schermo, cioè l'universo chiuso nello spazio di un fotogramma, rimandano sempre all'assenza di ciò che in esso si annuncia senza apparire.

Così come non esiste un momento del film in cui i quattro personaggi (il narratore, Vidal, Maud, Françoise) appaiono tutti all'interno di una stessa inquadratura, pur riferendosi costantemente ciascuno alla presenza degli altri, non c'è un'inquadratura in cui l'esistenza di una realtà (il piano medio di un personaggio ad esempio) non si riferisca immediatamente al « non detto » che in qualche modo costituisce lo sfondo sul quale esso si configura; 2) *la dinamica delle inquadrature* - l'organizzazione delle inquadrature in sequenze avviene utilizzando due princìpi metodologici antagonisti: la pratica deduttiva (ad esempio: campo lunghissimo di una vallata, il narratore e Maud in campo lungo, piano totale di Maud e del narratore, piano ravvicinato dei due che stanno parlando) si confronta con la pratica induttiva (ad esempio: piano medio del prete, piano ravvicinato del narratore, piano ravvicinato del narratore, piano ravvicinato di Françoise, esterno, piano totale di Françoise che si allontana, campo lungo del narratore e di Françoise) stabilendo le norme di conoscenza sottoposte a verifica nel film. La necessità di individuare il grado più alto di efficacia della sequenza in rapporto alla *verosimiglianza* da raggiungere, determina l'avvicinamento/opposizione delle due metodologie; ogni serie di inquadrature è dunque in qualche modo il risultato di una riflessione ad un tempo sulla sequenza che precede e su di un principio generale; 3) *il montaggio, le inquadrature e le sequenze* — la divisione del film in blocchi (empiricamente tre riconoscibili) conferma il lavoro riflessivo che *Ma nuit chez Maud* intende compiere a livello di montaggio. Lo sviluppo da una prima parte composta unicamente da rapidissime inquadrature,

ad una seconda di particolare lunghezza accentrata attorno ad alcuni piani fissi dei personaggi, infine ad una terza rispettosa in ogni termine del linguaggio « tradizionale » (un taglio « neutro »), sancisce la dinamica evolutiva (o regressiva) che il film pone in discussione. Mentre dunque *Ma nuit chez Maud*, a livello generale, riflette su di una pratica cinematografica determinata (l'affermazione o la negazione del montaggio), ciascuna serie di sequenze analizza se stessa in rapporto al principio sostenuto dalla serie precedente (o seguente).
Questo riferimento testuale a *Ma nuit chez Maud* va inteso comunque esemplarmente, essendo possibile individuare, oltre le differenziazioni specifiche, una pratica similare anche ne *Le genou de Claire.* In definitiva quindi, il nuovo *oggetto* che i due film si attribuiscono esplicitamente come materia di ricerca mette in discussione non solo il « campo ideologico » che riguarda l'oggetto (il film), ma contribuisce a distruggere l'illusione che per molto tempo ne ha impedito la vittoria. Il cinema della *trasparenza* ormai non ha più scampo; *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire* hanno dichiarato la resa di uno degli ultimi capisaldi.

Gli incidenti della finzione: Claude Chabrol

Sostanzialmente la finzione è un'applicazione sistematica del mutismo e della distrazione. Chi finge si prepara a tacere ed a distrarre. *Deve tacere* perché non può comunicare troppo, o, perlomeno, troppo a lungo, con il suo interlocutore, e soprattutto *deve distrarre* perché non può fare altro che illudere e coinvolgere (o viceversa) chi gli sta davanti.
Dentro quello spazio delle deviazioni che è la finzione, l'immagine riprodotta risulta così « prodotta » per un puro gesto di *supposizione* arbitraria. In luogo del lavoro troviamo soltanto il suo esito successivo e terminale: il mistero, appunto, e non è un caso se mistero e finzione non sono che due accezioni della medesima ideologia della rappresentazione, quella che condiziona la coppia spettatore/schermo attraverso la legge della perdita ininterrotta. Esiti non del tutto secondari di questa determinazione possono essere considerati, difatti, sia la posticipazione di una caduta nel vuoto (*La Mariée était en noir*) che l'occhiata sulla propria farneticazione paurosa (*Peeping Tom*).

Contraddizione: se la finzione tende a codificare e normalizzare l'*alterità* costitutiva dell'immagine cinematografica (è un'ipotesi che chiede ancora una verifica), resta chiaro che è lei stessa che può anche *reificarne* lo statuto fantasmatico. Non è quindi difficile leggere dentro la finzione l'articolazione netta di una semplice e/o doppia contraddizione: 1) *essa in effetti* non solo naturalizza l'artificio negando allo spettatore la possibilità di fissarsi in quanto « spettatore » che osserva un fantasma estraneo, ma può anche/oppure 2) *trasformare la proiezione* morta in un oggetto vivente grazie all'eliminazione del salto tra cosa « fuori » dello schermo e cosa « dentro » lo schermo. In questa operazione i due procedimenti messi in atto sono il récit, inteso come perdita dello spettatore (è la metodologia dell'attesa/avventura/successione), e la trasparenza (che è una nozione « piena », adiacente e contraria a quell'altra nozione « vuota », che è la finzione).

Finzione e/o trasparenza: da un lato, la trasparenza appare come la « nuca » della finzione, nella misura in cui trasparenza significa continuità tra universo e immagine dell'universo, identità tra immagine riprodotta e oggetto della riproduzione, ambiguità non-riflessiva della « percezione » ritrovata; mentre la finzione è alterità, discontinuità, codice oggettualizzato; in realtà, invece, sono entrambe due pratiche che tendono a definire ed assolutizzare l'illusorietà schermica, anche se utilizzano due strumenti paralleli: da una parte, si disconosce la ri-produzione e si fa del riflesso una mitologia (ovvero il cinema è l'anti/censura per eccellenza, il prolungamento del mondo ottenuto immediatamente, subito, qui, senza « trasformazioni »), dall'altra, si cancella ogni incrocio tra fantasma e realtà, così che l'immagine diventa un'eccedenza arbitraria, una diversità coagulata, un insieme

di cerimonie riconoscibili ma trasferibili. Ciò che divide la trasparenza dalla finzione non è uno scarto assoluto ma un intervallo di convivenza che può assumere misure disuguali. Quando la finzione è transitiva (cioè un verbo che coniuga percorsi credibili) lo spazio/intervallo tende a slittare: allora l'alterità assimila la mímesis e si atteggia a mímesis, si realizzano convergenze ed inversioni parziali e totali, trionfa la non lecita omologia tra schermo e realtà: in questo caso l'onirismo realistico del cinema classico americano risponde al realismo astratto del verosimile neorealistico. Ma quando la finzione è intransitiva (un sostantivo che significa differenza e deposito di segni invertiti), l'ntervallo trasparenza/finzione si radicalizza, l'alterità è fuorilegge, lo specchio *è ormai raggiunto* (il cinema intraducibile di Hitchcock, Lang, Murnau).

Cinema della/sulla finzione: è possibile ritrovare nell'intero arco storico della produzione cinematografica una serie di differenti pratiche che hanno istituito relazioni affermative o negative, fedeli o infedeli con la finzione. La coppia più esplicita risulta essere quella di cinema della/sulla finzione: il che equivale a segnalare il movimento di indicazione e/o di occultamento della finzione individuabile all'interno di queste due ideologie della rappresentazione (le quali sono, solo per definizione, parallele). Essere dalla parte della finzione significa, ovviamente (rispettando questa prima rigida mossa), occultarla, e soprattutto significa mitizzare la superficie dell'immagine perché sia riconosciuta unicamente come « dato » indenunciabile. In questa area l'illusorietà è lo spessore finale/primario, e lo spettacolo diventa veicolo e oggetto di illusione (causa-effetto insieme): l'esempio più preciso di questo versante rimane, ovviamente, il cinema normativo americano. Ma se l'immagine viene interrogata e lo spettatore acquista, anche involontariamente, il ruolo, capovolto, di spettatore dell'illusione (e non di indossatore) abbiamo a che fare con un cinema che « rimuove » la finzione per disseppellirne il processo di formazione. Costruzione, manipolazione e « manovre » della riproduzione audiovisiva, diventano sezioni pedinate da un « apparecchio di base » che si accetta nella misura in cui si nega indicandosi (Godard, Oshima, Kramer oppure, equivocamente, con ritagli, oscillazioni, conversioni esplicite o taciute: Truffaut, Chabrol, Malle).

Non è una novità il fatto che Chabrol abbia scelta di assistere a quell'incubo privilegiato che si chiama « spettacolo dell'altro », soprattutto per avviare le indagini sul partner inteso come « testo, messa in scena, montaggio di segni ». E sappiamo che per lui ogni scomposizoine/ricomposizione si afferma plausibile nel momento stesso in cui ottiene la propria definitiva sospensione. Ogni investigazione accerta così una serie di parentesi e di mancanze direttamente subordinate non tanto ad una vaga e tenebrosa imprendibilità del gesto e dello sguardo, quanto ad un dichiarato lavoro filmico che radicalizza alcuni connotati di una irreversibile ideologia della finzione. Intanto: chi e come (si) compie il « mandato » della lettura dell'altro? Prima di tutto Chabrol intende « assumere » lo spettatore, e perciò impianta la progressione del récit esclusivamente sulla formulazione di domande e sulla strategia della curiosità (forsennata o folle o cinica, a seconda delle urgenze e dei fini della scoperta). Dunque occorre una figura decisiva che trasmetta e implichi un interrogativo continuo. L'itinerario e il destino di questo interrogativo saranno l'itinerario e il destino dello spettatore. Esiste un'apparenza, che non sia quella dell'inquisitore, in grado di giocare, meglio, più « credibilmente », questo interrogativo? Chabrol allora convoca il suo ospite, il nuovo venuto, colui che ignora il passato e il futuro, e gli fa « provare » i tre ruoli principali della sua carriera: l'intruso, il tecnico dell'invenzione, lo spettatore/personaggio (che potreb bero essere, nell'ordine, il detective improvvisato de *La Rupture*, lo scrittore di *Que la bête meure* o il marito-moglie de *La Femme infidèle*).

L'ospite (nella sua doppia versione diretta ed indiretta) si incarica di decifrare il « vicino » prendendo come pretesto storie di adulteri veri (*La Femme infidèle*), o prèsunti (*La Rupture*), oppure vicende di accidenti tragico-fantastici (*La Décade prodigieuse*).

Ma la sua ansia conoscitiva e quindi le sue tecniche di lettura non sono che un orizzonte maniacale e paradossale. Ciò che spinge il trasformista (si cambia da un film all'altro, ma con poche e fasulle sostituzioni, in realtà si trasforma mantenendo immutato il « nome » e facendosi prestare dagli altri il « corpo »), è il movimento assoluto dell'Evidenza: vuole osservare e sillabare frontalmente le superfici evidenti del sentimento esclusivo (*La Femme infidèle*) o del male perfetto (*Que la bête meure*) o della corruzione esemplare (*La Rupture*).

Primo paradosso: secondo questo inquisitore la totalità dell'emblema astratto è desumibile dal controllo e dalla lettura sintomatica dei gesti e delle parole di una contingenza casuale « contro » la quale e « sulla » quale è doveroso accanirsi. Una contingenza di nome partner...

Vicino e lontano dallo scrutatore, isolato ma convivente, troviamo il partner, la messa in scena che deve subire le illazioni e le ambizioni di una volontà interpretativa monointenzionata. Inevitabile lo scatto del secondo paradosso: un comportamento-parole-sguardi che analizza un altro comportamento-parole-sguardi (un riflesso faccia a faccia con un altro riflesso). E non a caso una sovrapposizione simile genera una lettura-limite che rende appellabili, mentre promette una peripezia attorno alla superficie, le nozioni operanti all'interno della finzione chabroliana.

1 *Lo sguardo:* è noto che lo sguardo appartiene alla sfera privilegiata dei principali realizzatori d'indagine, nel senso che pedinamento e sguardo sono una convergenza naturale (imprescindibile). Chabrol rivede, però, gli scambi reciproci tra sapere e osservazione, riducendoli ad una specie di falsificata emissione, durante (attraverso) la quale l'accumulo e la formazione di sapere vengono promossi in modo predominante dall'ottica soggettiva: mossa che sventra la certezza nell'informazione raggiunta e la paragona rischiosamente ad una personale supposizione d'eventi. Non solo: quando è lo sguardo stesso ad essere in prima persona oggetto d'analisi (*La Femme infidèle, Le Boucher*), la somma degli arbitrii commessi (uno strumento che è insieme campo d'indagine), innesta gli attributi spettanti al naturalismo su quelli spettanti all'allucinazione gratuita. Tutto il cinema di Chabrol cerca una convivenza indeterminata di soggettivo ed oggettivo, e lo fa sfumando la convenzionalità dell'occhio riproduttore della cinepresa (la sua funzionalità trascrittiva) in una congiura del sospetto e delle inverosimiglianze brutali. In altri termini, le identità del « soggettivo » e dell'« oggettivo » sono violate dal partito preso dell'immaginazione che si accanisce in modo ripetitivo sulle sagome fedeli e sorde di una realtà attraversabile: così Chabrol aumenta la sicurezza dello statuto della neutralità ri-costruita fino ad una quota di eccessiva in-evidenza, cioè fino a che il codice dell'immagine cade nella zona individuale del dubbio e la « cosa schermica » da mostrata e quantificata si trasforma in proiettata ed irrelata.

2 - *Il comportamento:* supposizione: quando il protagonista dell'azione è l'interrogativo è ovvio che soprattutto il comportamento sia destinato ad organizzare le coordinate di evoluzioni durante le quali il corpo ed il gesto accettano di mettere in scena un fatto per il semplice motivo che ne stabiliscono le cadenze e le relazioni spaziali. Invece, nella « stasi » chabroliane avviene (ciò che accade è la conseguenza *in avanti* di un colloquio o di una osservazione staticamente esposti alla visione), che il fatto in sé e per sé perde d'importanza, mentre ne acquista l'attesa del fatto o la richiesta del fatto (succede, perfino, come ne *La Rupture*, che un detective dilettante, a corto di avvenimenti, li provochi *inventando* letteralmente ciò che *non* è). A partire da *Les Bisches* Chabrol ripercorre la struttura dell'intrigo e ne fissa i meccanismi esemplari con due gesti simmetricamente contradditorii: da un lato privilegia la valenza fascinatoria (la storia, attrae, seduce, sconcerta), ma dall'altro sottrae alla narrazione quasi tutti i momenti « pieni » così da renderla un passaggio dal nulla stupefacente a quello equivoco. Il comportamento, quindi, subisce una metamorfosi: da sintomo-discorso sull'azione si modifica in pedina del duplice gioco svolto dal récit: privilegia un fatto, ma contem-

poraneamente lo degrada, promette una *rivelazione* dell'avvenimento, ma contemporaneamente lo azzera, svolgendolo come catena di vuoti (*Le Boucher*).

3 - *La parola:* forse (?) la parola sconfessa il ruolo bivalente del comportamento: forse (?) chiarisce ciò che il gesto lascia indefinito o magari riempie le assenze troppo numerose dell'intrigo. Comunque non è una realtà che riguarda Chabrol: nel suo cinema la parola agisce contro il comportamento, non collabora mai ad un lavoro di addizione (l'intelligibilità), anzi, piuttosto, estende la sottrazione fino al limite del silenzio. Parola ed ignoranza si rispecchiano perché intrattengono un rapporto di equivalenza con l'occultamento lungo il corridoio della divagazione e del silenzio (ne *La Femme infidèle* il marito e la moglie si parlano, senza rispondersi, si convocano nella stessa area linguistica per nascondere le rispettive parzialità di sapere).
Segnalati alcuni strumenti di lettura, bisogna, adesso, fare i conti con la denominazione comune che li collega: sguardo/comportamento/parola sono una trilogia che comporta un diritto ed un rovescio. Ogni categoria si apre a sua volta in una direzione affermativa e negativa, progressiva ed inibente. Ciascuno per conto proprio, ma anche, tutti insieme, complessivamente, sono un elogio dell'apparenza in quanto apparecchio che realizza la duplicazione. E se il detective del cinema chabroliano ha a disposizione soltanto queste modalità decifratorie, come è, in effetti, sarà condannato ad una prigionia senza fine. Una volta percepita e nominata la doppiezza, non si può evadere dal suo territorio d'influenza: lo sguardo sarà sempre « equivoco » e « conoscenza » di equivoco, cioè la realtà sarà sempre oggettivamente soggettiva, e viceversa, il récit comprenderà ed escluderà il comportamento, la parola sarà dizione dell'implicito, parola *di silenzio*.
Pare certo, ormai, che qualunque tentativo di smontaggio dello spettacolo che si chiama, *persona accanto*, sia destinato a far muovere un'azione-reazione. Carnefice e poi, spesso, vittima, l'investigatore commette l'azione della curiosità e ne subisce, di frequente, la reazione (proprio perché i suoi mezzi sono veicoli e, insieme, limiti, normalità ed incidenti, certezze ed illusioni: il marito de *La Femme infidèle* diventa oggetto d'indagine, la maestra de *Le Boucher* è pedinata da colui che costituisce il suo campo d'osservazione, l'inseguitore di *Que la bête meure* si trasforma in inseguito). Anche lo spettatore naturalmente resta travolto in questo fallimento dell'interrogativo: dopo una assunzione diretta ed incosciente degli espedienti narrativi (l'amore, la vendetta, la comunicazione), lo spettatore rimuove il suo ruolo di analista parallelamente all'avverarsi degli incidenti dell'inquisitore. Una *doppiezza* come quella specificata provoca la precipitazione di entrambi: lo spettatore spezza il patto di identità che lo legava al detective, mentre il detective si avvia verso il transfert punitivo; contrariamente alle previsioni più lineari il supporto della lettura compie i passi che lo portano verso lo « scambio »: il suo incubo è la sua attrazione, il partner si organizza come polo sostitutivo, la moglie « doppia » i sospetti del marito (*La Femme infidèle*), la parte lesa prende il posto del carnefice (*Que la bête meure*) il carnefice si traveste da vittima (*Le Boucher*).
Quali sono gli esiti dell'incubo a cui si assiste? In che modo si possono chiamare i risultati della lettura? Sospensione e/o scarto: al termine dell'indagine c'è un inizio (un paradosso) e/o una negazione, una scomparsa. il personaggio/spettatore ottiene il privilegio di osservare il partner pagando un pedaggio contraddittorio: muore nello scacco e nella scomparsa (la morte proprio fisica di Paul Thomas ne *La Rupture* o il fallimento dello scrittore-cervello sconfitto dall'intrigo ne *La Décade prodigieuse* o nella fine — che — ricomincia (*La Femme Infidèle, La rupture).* Ma « contemporaneamente » rinasce nell'inutile riflesso del doppio capovolto (Le coppie invertibili di inseguitore-inseguito, vittima-carneficie, investigatore-investigato).
Tra lo spettacolo e il detective si sistema il solco indimenticabile della vendetta: ciò che è stato chiesto è stato raggiunto.

Su alcuni preliminari del significato: François Truffaut

I. *Corre l'anno 1967*: nelle due inquadrature di apertura e di chiusura de *La Mariée était en noir* François Truffaut deposita il lavoro/programma degli anni successivi: da un lato si annette (preannuncia a se stesso) l'*indicazione della finzione* (l'immagine del personaggio esce dalla rotativa di un giornale), dall'altro, *conclude*, ironizzando, un'idea di pratica significante alla quale lui per primo non si era mai dedicato fino in fondo (l'ultimo omicidio di Julie, stabilito in un fuori campo, viene messo in scena, e montato e consumato dallo spettatore, in maniera del tutto deduttiva: è, questa, una probabile metafora della morte dello stesso spettatore in quanto animale appagato e realizzato). Per essere più precisi, i termini « preannuncio » e « conclusione » erano già stati affrontati e parzialmente risolti nei film precedenti, ma Truffaut non ne aveva mai dato un'esecuzione così sfacciatamente terroristica.

II. *False piste come romanzi:* il critico francese più intransigente della sua generazione arriva al cinema per un eccesso di *scienza* e non per un eccesso *d'amore.* Sapendo, vuole filmare esclusivamente il suo sapere, cioè investirlo nella dialettica che presiede ogni pratica-costruzione di un valore/senso: dopo aver *visto* un treno arrivare in una stazione, si presenta sul set ed afferma di voler *filmare* un treno (che non è quello precedente) mentre arriva in una stazione (che non è la stessa, ovviamente). Cioè la coppia visione/cultura procede soltanto da una catena di ri-prese.
La macchina da presa registra una serie di psico-drammi sviluppati attorno (e grazie) alla categoria di acculturazione, cioè di *educazione al significato* (Antoine Doinel che *comprende* l'adulterio della madre, osservandolo, Jules e Jim che *adorano* il simulacro-Chaterine, Pierre Lachenay che *spia-ed-ama* Nicole addormentata; in questo caso l'immagine declinata offre tre diversi tipi di sapienza: la rivelazione, l'ossessione, il voyeurismo).
E' questa la violenta nozione di spettacolo che sistema la teoria della rappresentazione di Truffaut: le dichiarazioni e gli omaggi al cinema non sono delle squisitezze feticistiche ma degli imbarazzanti veicoli di un rito saggistico spinto fino alle migliori scorrettezze. Sostituendo all'immagine-fenomeno, l'immagine-apprendiemento, Truffaut prepara (ed è già chiaro soprattutto in *Tirez sur le Pianiste* e ne *La Peau douce*) una rielaborazione, i cui modi tracciano il legame di fedeltà infedele che Truffaut intrattiene con la finzione, dei rapporti tra schermo e spettatore. Innnanzitutto interviene sul récit: storia, personaggi, emozioni, tonalità, universi, sono esibiti come aree di richiamo, occasioni per inseguimenti, connessioni, re-incarnazioni. E difatti, lo spettatore segue, connette, ri-vive. O meglio: *immagina* di seguire, *crede* di connettere, *suppone* di vivere. In realtà Truffaut gli permette solo delle adesioni ad un fantasma di innocenza (ignoranza); il « tocco » la « finezza », lo « stile », sono espedienti che servono a cancellare la *visionarietà* ed a favorire la *lettura.* E' finito il tempo della seduzione; comincia quello della *ri-dizione*; all'ideologia del riflesso subentra quella dell'iniziazione (dal diretto al mediato).
Truffaut si comporta parallelamente sul versante della finzione: a dimostrare che la macchina da presa non produce sentimenti ma *il sentimento* della comprensione, rifiuta l'autorità della messa in scena e scopre il rischio della messa « in senso », denunciando la finzione in quanto apparato. Cioè: lo stop-frame di chiusura ne *Les 400- Coups*, l'immagine fissa della statua-Catherine in *Jules et Jim*, il bacio multiplo di Charlie e Lena in *Tirez sur le Pianiste*, ottenuto in truka, *non sono affatto incidentali.*

III. *Proseguimento*: *La Mariée était en noir*, il film che dovrebbe segnare l'arrivo assoluto di Truffaut alle gioie tranquille e redditizie della comunicazione accettata, del codice ininterrotto, trasporta invece ad un livello di massacrante repertorialità la sua scrittura intertestuale: Julie cioè la Pandora di Lewin e la Contessa di Mankiewicz è alle prese con un assassino di nome Delvaux: ovvero la

doppia arte del delitto. Come si svolgono le fasi del delitto? Prima di tutto si utilizza la categoria/pretesto del mistero (l'antiscienza) e la si estremizza inserendola in un récit elementare: una vendetta e cinque esecuzioni. Poi si *capovolge* la categoria sia chiamando il mistero a svolgere assurdamente una funzione di chiarezza saturante (l'immagine comportamento), sia distruggendo la gratuità di un gesto attraverso la presenza di un sapere che colma il vuoto dell'incomprensibilità (*si apprende* che Julie è una sposa/vedova ecc. ecc.). Partito unicamente come « causa » di emozioni (il rettangolo hitchcockiano), lo spettacolo film *si cambia* in mistero « dello » spettacolo: tanto perfetto quanto irrisorio. E lo spettatore, quindi, non ha più a che fare con una superficie coinvolgente ma con un trattato metalinguistico. I passaggi che qualificano questo trattato sono, ovviamente, 1) *il disseppellimento* del fantasma (Julie, cioè il ritratto di Fergus, non è *un'apparizione* innominabile — sottratta —, ma il risultato di un'operazione ideologica che sfonda l'ignoto nell'evidenza, per frustrare ed esaltare lo spettatore), 2) la confusione biologica tra *regia* ed *esercizio-lettura* sulla regia (in realtà *La Mariée était en noir* è un critofilm su Hitchcock: si occupa della dialettica riguardante le *informazioni sfasate* che spettano allo spettatore e/o al personaggio). Nella cella della sequenza finale muoiono, perciò, due « persone »: il fantastico Delvaux (cioè la finzione eccedente, l'ulteriorità che inibisce) e lo spettatore (cioè l'illusione irreversibile). E per un colmo di paradossalità l'azione viene *compresa* da colui che guarda nell'esatto momento del suo sacrificio: ciò che equivale ad un patetico ed ironico allontanamento dallo spazio controverso della intelligibilità schermica. ,
sentire, siamo in grado di percepire la riflessione-prassi della registrazione cine-

IV. *Truffaut filma Truffaut*: allora l'apparente assenza di meditazione teorica è una trappola che prelude alla fine di un'idea di spettacolo e di una categoria della spettatorialità. Da *La Mariée était en noir* in poi Truffaut degrada in modo sempre più accentuato la rappresentatività dell'immagine/suono per svilupparne la testualità. Vale a dire che lo schermo abbandona le capacità *duplicatorie* e si *comporta* come il tragitto scritto della significazione. Il compito dello scrutatore non è più la « partecipazione » ma la « implicazione » in un problema decifratorio che è, nello stesso tempo, una parabola: si ri-prendono transitorietà, inconclusioni, smarrimenti, ma in effetti si insegna il ritorno alle scelte (cioè alle attribuzioni) della Sapienza.
Nell'ambito del ciclo intitolato alla comunicazione, al valore e allo scambio, lo spettatore è sostituito dal responsabile specifico di una sequenza di una seduta « teorica » (e il termine teoria va qui inteso proprio nel senso di occupazione di uno spazio che serve la finzione — il vedere —, nella misura in cui la frequenta in quanto immaginazione/repertorio, conosciuto depositato — il sapere —). E al centro di questo margine scarsamente confinato, Truffaut iscrive le due scritture del suo cinema: cioè il *diritto* della nuova eticità e il *contrario* della stratificaizone semantica, oppure il *diretto* della *mitologia* sentimentale e l'*indiretto* della messa in scena smontata. Ad un uso della emissione naturale succede quello della emissione culturalizzata. Proprio questa esasperazione pedagogica pianifica il testo come una successione di sintomi ostinatamente in grado di drammatizzare una presa di possesso (ed uno scarto) dell'ordine e della « distribuzione » dell'ideologia (cioè delle tavole significanti). Morta la cinefilia cieca ed integrale (la sequenza d'apertura di *Baisers volés*), Truffaut si avvicina progressivamente all'utopia dell'avventura cinematografica: gli spazi neri di *Baisers volés*, l'intertestualità dilagante de *La Sirène du Mississipi*, o le domande sulla scrittura di *Domicile conjugal*, sono le tracce di un testo evitato o impotente o vietato, sono gli anticipi parafrasati di un crito-cinema *di-mostrato* ma anche troppo spesso *sognato*. Difatti, appunto, Truffaut arriva a filmare Truffaut: *L'Enfant sauvage* è l'incontro delle due scritture perfettamente sovrapposte: colui che mette in scena mette in scena se stesso; l'avventura della teoria diventa azione rappresentabile; il regista insegna e *si insegna* (Truffaut che guarda Itard). Con *L'Enfant sauvage* vediamo e sentiamo la nascita e la formazione di un vedere/

sentire, siamo in grado di percepire la reflessione-prassi della registrazione cinematografica *sotto la specie* della loro massima identità.
Guardare l'allievo vuol dire subire e stabilire il passaggio dalla lettera della natura al codice della cultura: è l'occasione di *un'assistenza attiva* alle leggi di convivenza tra il *soggetto* (Itard, colui che detta) e l'*oggetto* (il ragazzo, colui che scrive il dettato) dell'apprendimento. Negata la regola dell'appartenenza spettacolare, l'occhio che assiste alla seduta educativa ha un'unica funzione: l'umile lavoro della pratica osservativa: cioè della pratica che affonda nel passato e nel futuro dell'immagine/suono sorpassandone il suo presente: che è poi difatti, il rischio e l'impegno dell'alfabeto imparato ed applicato.

Jacques Demy: la strategia del desiderio

Tra immaginario e cinema, come si sa, intercorrono dei rapporti che possono essere sia di identità che di definizione reciproca che di privilegiamento tendenzioso. Vale a dire che per cinema, barra, immaginario, si può intendere, volta a volta, 1) una immedesimazione ontologica (il che equivale a qualificare fisicamente l'immaginario come ritrovo infinitamente allungabile delle immagini proiettate); 2) oppure un invito alla nozione-nucleo (il cinema è immaginario nell'esatta misura in cui dissocia e « invita » all'alternativa); 3) oppure una parzialità che sottintende un incontro possibile (quando l'immagine riprodotta costruisce dei passaggi verso l'immaginario, assente, anche se suscettibile di essere riempito e nominato tendenziosamente).
Se la finzione è lo spazio delle deviazioni... l'immaginario è il luogo di convergenza di quelle deviazioni, la scrittura anulare che ripete continuamente la prova della chiamata ad « altro » (l'altro fisico e traslato). Per sostenere questa prova vengono impiegate delle categorie ideologiche costanti che implicano un trasferimento preciso del soggetto astante dalla percezione all'adeguazione smarrita. Ed è a partire da questo lavoro che si declina l'approssimativa bipolarità del luogo-immaginario.

1) *a scopo decisamente difensivo* si sfrutta con assoluto rigore la contiguità del segno; e con ciò è possibile confermare le finalità della finzione (il conformismo della comunità ideologica delle « figure » iscritte) imponendo e risolvendo dei conflitti apparenti: l'antagonismo sedimentato nella finzione è il segno della contraddizione ma la contiguità svolge ed elude il segno della contraddizione mutando le alterità in similarità. E' la nozione statica dell'immaginario: quella che lo pratica come tessuto immobilizzante, come modello che può tenere distanze uguali e confuse sia dall'onirismo stilizzato che dal realismo latente (il cinema « dei generi » americano).

2) *accanto al primo immaginario*, « schermico », se può individuare un secondo: quello « speculare ». Funziona grazie ad una congiunzione calcolata tra segno e cifra che produce la passività contraddetta del soggetto osservante. Contiguità e aldilà si contraddicono, si incontrano e si ri-limitano, ubbidendo ad una legge impellente di ulteriorità trasgressiva secondo la quale il testo *comincia sempre* a denotare un rovesciarsi ed a connotare uno sprofondare (oggi, con risultati ed obiettivi molto differenziati: Delvaux, Bertolucci, Oshima; ieri: il metacinema tradizionale americano da *Rear Window* a *Masquerade* a *The Legend of Lylah Clare*).
E' possibile ora tentare di restituire l'avvenimento che si svolge sopra e dentro questa « scena originaria », appena indicata? Come si struttura questa « ospitalità » di un atto? Anzi, a che distanza si vede (nel senso di: con quale « campo » si offre alla visione e permette la visione), ciò che viene visto? Quest'ultimo, poi, che rapporti ha con la riproduzione che lo determina?
— normalmente la *posizione* del soggetto iscritto definisce un campo esattamente bivalente: è un occhio compreso tra due osservazioni simmetriche e com-

plementari, una subita e l'altra praticata, è uno scrutatore-scrutato che non smentisce la condanna alle ipotesi (cioè al proseguimento dell'immaginazione). Il protagonista di *Rear Window*, spiato dalla cinepresa, a sua volta spia un vicino: come unica consolazione si coltiva la sua apparente immobilità.
— l'oggetto *ripreso* viene identificato con una decisione che sovrappone il gesto del filmare ad una « cosa » non filmabile; ovvero il mostro viene espulso dalla natura e condotto nella metropoli dove non può e non vuole essere esibito/scoperto. Sulla base di una contraddizione primaria, viene impiantata l'inquadratura che sigla l'illusione necessaria perché l'immaginario « passi davanti » all'obiettivo: i viaggiatori filmano King Kong.
— sul piano *iconografico* pare evidente che è stata fatta una cancellatura onde rendere indistinguibili le caratteristiche primarie da quelle secondarie. E' come se l'immagine fosse sempre mostrata come *controfigura* di un'altra immagine, simile alla precedente, ma decentrata rispetto a lei, in un « prima » o in un « dopo ». Le immagini si rispondono partorendo soltanto degli uguali. Si ripete il racconto di una persona che « prende il posto » di un'altra persona finché non cede il posto ad una terza persona: Stanley diventa il prodotto di chi lo ha preceduto, finché, CADENDO, non serve lui stesso da partenza/base per un ulteriore, terzo, prodotto (The Patsy).
Come declina Demy il suo immaginario? Come riempie i vuoti del soggetto primario, dell'oggetto di ripresa e dei rapporti tra le « figure » iscritte?
Ormai non ci sono dubby: Demy è da sempre un abitante di *Brigadoon* precipitato incidentalmente nella poltrona di una sala cinematografica: *dopo,* per tentare di risalire alle nebbie del Diverso da Qui, deve rispondere alle domande che producono il suo cinema (e si imparentano, facendolo, con la terra scozzese di Minnelli).

1. *il soggetto è descritto* da una prospettiva illimitata: il guardarsi l'un l'altro, in un'apparente convergenza di ottiche personali, impone la figura del cerchio quale promotore di uno scorrimento di prospettive senza passato né futuro (è il paradiso del film « unico » di Demy; *Lola* uguale a *Les Demoiselles de Rochefort,* uguale, nonostante tutto, a *Model Shop*);

2. *se l'oggetto ripreso è una coppia* (delle coppie), questo succede soprattutto perché Demy è vittima del mito impossibile del « passaggio »: la trasmissione del motivo dell'*accoppiamento* è il fondamento di un contagio pazzesco che investe personaggi e film (proprio, da un personaggio all'altro, da un film all'altro): *Lola, Les Parapluies de Cherbourg;*

3. *le relazioni della coppia in-scenano* la ripercussione dell'identico. Tra un'inquadratura e l'altra c'è un'unica possibilità di risposta: la moltiplicazione. Evitando il privilegio di una ripartizione gerarchica tra l'immagine che *conduce* e l'immagine che *viene condotta,* ogni fantasma diventa produttore e prodotto dello Stesso (questo è l'*effetto di perdizione* cui conduce la Donna di Demy).
Il fatto che Demy si sia specializzato nella messa in scena di una danza confessa le sue esperienze e la sua vocazione di erotomane perpetuo. Intanto: la danza è il ritrovo stilizzato, fluido-disteso, di un repertorio analogo a quello della tattica erotica: allusioni, figure obbligate, sguardi e variazioni, sono tutte modalità che valgono in entrambe le situazioni (proprio nel senso di: rispettive posizioni dei partner). Danza e ritualità erotica hanno in comune il finale rimandato, l'attesa complicata, la non-esecuzione dell'atto previsto (rispettivamente, il coito, e l'arresto dei passi del ballo). Eppure bisogna eludere il facile equivoco che ne coordina l'identità: per Demy la danza (e non si intende con questo termine soltanto una retorica codificata del passo ma, più comprensivamente, l'irregolarità sistematica del movimento antinaturalistico), è un rinvio ad un oggetto erotico che non coincide con i corpi che ballano proprio perché i preparativi che precedono una eventuale sod disfazione dipendono dai rapporti di insoddisfazione tra uno sguardo esterno al film e il film stesso. La danza non introduce ai molti desideri dei *termini* della rappresentazione, ma a quell'unico desiderio che rende insopportabile all'osservatore la vista di un oggetto scandito nel tempo e proiettato nello spazio. Mentre Kelly-Do-

nen stabiliscono delle allusioni sotto forma di tempi musicali che si allacciano e si snodano, Demy, invece, arriva alla « ronde » (figura, insieme, strutturale, erotica, coreografica), esclusivamente a causa di una preoccupazione personale, cioè di un vizio che gli domanda un progetto ed un consumo: una progettazione di tempi ed una loro esecuzione sulla superficie limitata e ridicola dello schermo cinematografico.

Se il fine del desiderio è il raggiungimento dell'oggetto desiderato, allora il fantasma schermico è il luogo di un definitivo non-appagamento: con la scelta definitiva che ha fatto, Demy si è delimitato un campo d'esercizio erotico ed una strategia da seguire. I tre lati danza/musica/tempo scrivono un'analogia che condanna l'osservatore ad un avvicinamento incompleto; tipico, ancora una volta, del contatto sensuale, nello stesso tempo richiesto e rimandato, ciclico e conclusivo.

I. *Dunque... l'effetto di uno sguardo:* il cinema di Demy è un effetto dell'attività di aspirazione al possesso: l'occhio spia delle immagini che crede di poter avvicinare nell'attimo stesso in cui le *riconosce* come scomparse (non ripercorribili). Si accetta in quanto causa del prolungamento di un'eccitazione, senza risparmiarsi, però, il sogno di una possibile congiunzione (*Les Parapluies de Cherbourg*: la musica come tempo dell'*arresto* e dell'*avvio*).

II. *Ma non si tratta di un desiderio della realtà prima:* lo sguardo, però, non aspira ad una copula con ciò che sta dietro lo schermo, più follemente, tende ad appropriarsi dei fantasmi in *quanto fantasmi:* si sforza assurdamente di raggiungere il movimento dell'immaginario, cioè il film che è immaginario, cioè il film « dell' »immaginario. Come i più radicali cacciatori di veglie truccate (Stenberg, Ophüls), Demy mette in scena il desiderio dell'immaginario e la seduzione incessante che esso esercita su chi lo ammira. In omaggio quindi alla mitologia sacrificale, il responsabile del rito (lo sguardo esterno), si punisce obbligandosi a trattare come reale uno spessore sonnambolico (la Lola delirata da Sternberg, esibita da Ophüls, e danzata da Demy).
Qual è l'asse ideologico che supporta un erotismo di questo tipo? Evidentemente una estremistica sopravalutazione della *funzione ipnotico-fascinatoria* dell'immagine cinematografica; la quale, però, nonostante un siffatto pre-giudizio non agisce come una tecnica di oblio ma come una promozione della sfasatura insana tra l'occhio spettatoriale e il movimento in atto davanti a (o attraverso di) lui. Per questo i veri protagonisti di questo Assoluto Erogeno (unica causa prima della distanza/scarto tra sguardo ed apparenza schermica) non possono essere che due attributi dell'immaginario: *la continuità* e *la diversità*. Se la percezione pervertita ha il diritto di pensare ad un futuro coniugato da una interminabile *lontananza*, è proprio dovuto al fatto che l'immaginario è progettato (e prospettato come « organon » continuo, relazione ininterrotta, flusso mai iniziato perché mai finito (per Demy vale letteralmente il leggendario stereotipo — ogni film è tutto il suo cinema, compreso quello non ancora filmato —, tra *Lola* e *Peau d'âne* non intercorre nemmeno un fotogramma nero).

III. *In secondo* luogo: per assicurare allo sguardo insoddisfatto l'intemporalità, si dispone l'oggetto-film in uno spazio « altrove », si lavora sull'immaginario per evitare qualunque presenza riprodotta, cioè qualunque residuo di mìnesis, e lo si rende « simile », ad una transitoria, grottesca e tragica scansione di *misure*. Dopodiché la seduta di *proiezione* comincia: e sarà appunto la fissazione erotica quella che studierà modi e momenti per raggiungere l'altrove (e viceversa, con non poco stupore: sarà quest'ultimo a dettare metodologie a apprensioni e astuzie). Sullo schermo di Demy troviamo iscritte, perciò, soltanto le azioni del desiderio (un contatto rimandato o eluso): l'*incontro* — cioè l'incrocio impossibile tra mano e fantasmi: *Model Shop, La Baie des Anges* —; l'*approssimazione* — il tragitto da e verso l'altrove/feticcio: Cherbourg, Rochefort ecc. —; l'*occhiata obliqua* (il corpo che si moltiplica ostacolando la messa a fuoco su di un'immagine arrestabile: *Lola, Les Demoiselles de Rochefort*).

GRUPPO DZIGA VERTOV (J.-L. GODARD E J.-P. GORIN) LOTTE IN ITALIA

Trascrizione grafica

Avvertenza

Ogni trascrizione su carta di un film, pur proponendosi come *strumento* per una analisi, mediazione nei confronti del film non doppio del film stesso, in realtà non riesce mai ad essere uno strumento neutrale e trasparente. La traduzione dei segni filmici in segni grafici avviene a discapito o a vantaggio di uno o dell'altro o di molti dei codici che intervengono a comporre l'eterogeneità del fatto filmico. Così ogni tipo di trascrizione in realtà è già una lettura, o almeno suggerisce una lettura preferenziale e ne impedisce altre.

La trascrizione qui proposta non vuole sottrarsi a questa ineluttabilità, ma solo esserne cosciente e dichiarare da quale lettura è stata prodotta. Essa infatti privilegia chiaramente due tipi di codici cinematografici, giudicandone la presenza all'interno di *Lotte in Italia* come peculiarmente importante: quello del montaggio e quello del rapporto fra immagini e suoni. Poiché nella trascrizione la colonna di sinistra si riferisce al visivo e quella di destra al sonoro, una lettura orizzontale riguarderà maggiormente il codice dei rapporti reciproci (la parità di livello nella trascrizione corrisponde infatti alla contemporaneità nel film), mentre una lettura verticale a sinistra darà conto del montaggio e una lettura verticale a destra del dialogo puro e semplice.

Le abbreviazioni usate sono quelle consuete del linguaggio tecnico: P.P. = Primo Piano, M.F. = Mezza Figura, ecc.

Le diciture « Nero » e « Rosso » indicano dei tratti in cui lo schermo è appunto interamente nero o rosso.

Voci.

La dicitura « 1ª voce » indica una voce dal marcato accento dialettale (piemontese) che nel film impersona tutti i ruoli del potere (professore, poliziotto, padre, voce off, ecc.). La «2ªvoce » è invece solo una voce di commento, senza accenti particolari. Un forte accento straniero hanno le voci dell'amico di Paola, di Paola stessa e della madre; queste ultime apparentemente sono anzi la medesima voce.

Cast.

Il film non ha titoli di testa, né alcun tipo di « firma ».
Gli interpreti principali sono Cristina Tullio Altan (Paola), Anne Wiazemsky (Commessa) Jerome Hinstin (Amico di Paola), Paolo Pozzesi (2ª voce). Il film è stato

prodotto dalla *Cosmoseion* (Roma) e girato nell'inverno 1969-70. Durata: 55 minuti.
Del film esiste una versione italiana e una versione in cui al sonoro italiano è sovrapposta una traduzione parziale in francese.
Questa trascrizione è condotta sulla versione italiana, nella copia attualmente posseduta dalla stessa casa di produzione, che ringrazio per la collaborazione.

1. Cartello
Titolo « Lotte in Italia » scritto in nero sovrapposto alle parole « verde » in verde e « rosso » in rosso incolonnate verticalmente su uno sfondo bianco, come nella bandiera italiana.

2. Nero

1a) Voce:
Cosa succede? Chi è?

3. Interno. P.P.
Una ragazza (Paola) parla rivolta alla camera, tendendo levato il pugno chiuso.

Paola:
Nella storia della conoscenza umana sono sempre esistite due concezioni delle leggi di sviluppo del mondo: una metafisica, l'altra dialettica. Esse danno vita a due concezioni del mondo. Faccio parte del movimento rivoluzionario...

4. Nero

1a) Voce:
Il militantismo.
Paola: ... dei compagni sono stati arrestati dalla polizia politica...

5. Interno casa di Paola. Part.
Si vedono le mani di Paola che sottolineano alcune frasi di un testo scritto in minuta. Sul tavolo una rivista e un libro di cui si leggono i titoli: « Quaderni del Medio Oriente » e « Lettere dall'interno del PCI a Louis Althusser ».

... dei marxisti-leninisti che distribuivano volantini per spiegare la giusta lotta del popolo palestinese contro Israele. Per spiegare la giusta lotta contro Israele, lacché dell'imperialismo. Ieri la polizia ha perquisito il domicilio di tre compagni, oggi sono accusati di attentare alla sicurezza dello stato. Ma chi cospira contro chi? E' lo stato che cospira contro il popolo italiano che sostiene le lotte dei fratelli d'oltreoceano. E' lo stato che cospira contro il popolo.... Essere attaccati dal nemico è un bene, facciamo conoscere le lotte popolari contro l'imperialismo. Facciamo conoscere le lotte

6. Nero

popolari contro l'imperialismo.

7. Continua inq. 5
Finita la correzione della minuta le mani liberano il tavolo da libri e oggetti e iniziano a scrivere il testo su un grande foglio che copre tutto il tavolo

Bisogna che quel che è straniero serva a quel che è nazionale. La borghesia lo capisce e se reprime ogni meeting di solidarietà ai popoli in lotta è perché vi vede un attacco contro se stessa. Analizzando la guerra di popolo vede le armi che distruggeranno il suo appa-

Paola comincia a scrivere a grossi caratteri le parole « essere attaccati »

rato di stato, la sua polizia, il suo esercito... ma, no... quando i rivoluzionari analizzano la guerra di popolo la borghesia vede che si impadroniscono delle armi, impadroniscono delle armi per distruggere il suo apparato di stato, la sua polizia, il suo esercito, per metter fine alla sua dittatura. « Essere attaccati... ».

8. Interno. P.P.
Paola sta parlando al telefono

Paola:
Non è la prima volta che il PCI fa un meeting su Lenin, questo è chiaro, ecco... ma... no... ma appunto è sbagliato non andare mai a fare casino dai revisionisti... no... là, no... per esempio là siamo in ritardo rispetto ai marxisti-leninisti francesi,

9. Nero

loro lo fanno...

10. Continua inq. 8

... scusa, il metano è una cosa molto importante per i russi che sta rimpiazzando il petrolio. Be' allora mi dici con chi firmano l'accordo? No appunto, con l'ENI. E lo sai perché? Non è affatto giusto, è per entrare a far parte dell'Europa. Per i revisionisti russi è una, una lotta economico-parlamentare, è una cosa a livello europeo, e la lotta di classe in tutto questo va completamente

11. Nero

a farsi benedire.

12. Interno stanza di Paola. Piano Ravv.
Paola sistema volantini e libri politici a terra, vicino ad un ciclostile

Paola, off:
La lotta alla Fiat è lo sfaldamento dello spontaneismo.
Voce dell'amico di Paola
Sì, Sì.

13. Nero

1a) Voce: Il militantismo.

14. P.P. frontale
Paola coperta dal giornale spiegato che sta leggendo. Il giornale è « Il Messaggero » e titola a piena pagina « Trovateli » con riferimento alla strage di Milano.
Depone il giornale e prende la rivista « Pekin Information » dal titolo visibilmente corretto a mano in « Pekino Informazione »

Paola, legge
Un accordo per i metalmeccanici. Si spera ora un inverno temperato.

legge: la politica comanda

15. Rosso

all'economia.

16. Continua inq. 14

La rivoluzione comanda alla produzione.

17. Nero

Tra marxismo e revisionismo si è sem-

pre svolta un'aspra lotta riguardo ai rapporti tra politica ed economia.

18. P.P.
Paola legge ora « l'Unità ». Titolo: « un orrendo attentato provoca una terribile strage a Milano ».

Metallurgici una grande vittoria.

Depone poi il giornale e riprende « Il Messaggero »

Si spera ora in un inverno temperato.

Lo alza in modo da poter leggere « l'Unità » fuori campo in basso
Riabbassa e rilegge « Il Messaggero »
Lo rialza e legge ancora « l'Unità »

Una grande vittoria.
Si spera ora un inverno temperato.
Una grande vittoria.

19. Nero
20. Rosso
21. P.P.
Paola legge ora « Pekin Information »

Tra marxismo e revisionismo si è sempre svolta un'aspra lotta riguardo ai rapporti tra politica ed economia.

22. Nero

23. Interno. M.F. di spalle
Paola affacciata a una finestra da cui si vedono tetti e abbaini. Si volta, fuma una sigaretta.

24. Nero

1a) voce: L'università.

25. Interno aula. P.P. di spalle
Paola ascolta una lezione. A tratti entra in campo la testa di un giovane e parlano sommessamente

1a) voce: ... e la convinzione profonda dell'intelligibilità del reale...
Paola, gridando: Abbasso l'idealismo!
Amico di Paola: Abbasso l'idealismo!
1a) voce: ... ma è questa un'opinione insostenibile. E' evidente che il nostro intelletto non si accontenta mai di una semplice descrizione del fenomeno, ma va sempre al di là, e la conoscenza cui aspira non è puramente esterna e unicamente destinata a facilitare l'azione, ma una coscienza interna...
Paola, interrompendo: Ma è sempre la stessa storia!
... ma una coscienza interna che gli permette di penetrare la vera essenza delle cose. In breve possiamo dire...

26. Nero

1a) voce: La scienza.

27. Interno stanza da studio. P.A.
Paola dà lezioni ad un giovane seduto al tavolo. Passeggia per la stanza con dei fogli in mano.

Paola: ... delle materie più ricche di applicazioni pratiche.
Giovane: Parli di applicazioni pratiche e non mi rispondi quando ti chiedo delle applicazioni pratiche per il mio lavoro e per la mia lotta.

	Paola: Vuoi delle applicazioni pratiche? Fai questo problema... questo l'hai già fatto... il quattro, leggi. *Giovane*: Un re, che desidera scegliere il primo ministro decide di mettere alla prova la mentalità dei tre candidati principali. Il re spiega ai candidati che farà bendare loro gli occhi e farà poi disegnare sulla fronte di ognuno di essi o una croce rossa o una croce blu. Poi farà togliere le bende. Ogni candidato dovrà alzare una mano se vede una croce rossa e abbassare la mano appena avrà capito il colore della propria croce. Quindi il re fa bendare i candidati e fa disegnare una croce rossa sulla fronte di ognuno di essi, poi fa levare le bende. Dopo essersi guardati i candidati alzano la mano tutti e tre. Dopo un momento uno dei candidati abbassa la mano e dice: « la croce è rossa ». e spiega perché. Siete in grado di ripetere il suo ragionamento?
28. Nero	*Giovane*: Vedi, nel problema che hai scelto si parla di re e di primi ministri, perché non si parla di militanti che vogliono scegliere il loro delegato sindacale?
29. Continua inq. 27	*Paola*: Ma... forse hai ragione, ma non è tutto così semplice, adesso sono in ritardo, ho un appuntamento...
30. Nero	ne parleremo martedì.
31. Esterno. P.P. aola con indosso un giaccone afgano	
32. Nero	*1a) voce*: La società.
33. Interno negozio di abbigliamento M.F. Volto quasi sempre fuori campo Paola si prova un golf e guarda vari altri vestiti esposti	*Paola*: ... un golf forse... *Commessa, off*: Le sta bene questo golf. *Paola*: sì... no... ma in fondo è di una camicia che ho bisogno.
34. Nero	*1a) voce*: La società.
35. Continua inq. 33 Paola indossa ora una camicia con ricami	*Commessa*: Si vende molto... *Paola*: e sì, mi piace più di tutte, quanto costa? *Commessa*: Questa costa trentamila lire. *Paola*: Trentamila lire per una camicia da contadina così? *Commessa*: Ma guardi che lavoro.
36. Nero	*1a) voce*: La società.

(rumore di macchina calcolatrice)

37. Dettaglio.
La calcolatrice della cassa del negozio. Mani che pagano, ricevono il resto e il pacco

38. P.P.
Paola nel negozio

1a) voce: La società.

39. M.F.
La commessa riordina i vestiti, e risponde a Paola senza voltarsi

Paola: Di chi è questo libro, suo?
Commessa: Sì
Paola: Le interessa?
Commessa: Sì, molto interessante; sono alla metà ma è molto interessante.
Paola: Conosco delle persone che hanno lavorato a questo libro. Se le interessa possiamo parlarne insieme.
Commessa: Sì, grazie.
Paola: Va bene allora potremo rivederci, non so, quando ha finito di lavorare.
1a) voce: Signorina, è proibito parlare con i clienti e c'è da evadere una quantità di fatture.
Commessa: Sì signor Costa, va bene.

40. Nero

1a) voce: La società.

41. Esterno C.L.
Una fermata del tram in una città dall'atmosfera grigia. Spicca un cartellone pubblicitario della Coca-Cola

42. Nero

1a) voce: La famiglia.

43. Interno. Particolare.
Entrano in campo mani con un piatto di minestra e lo depongono sul tavolo E' Paola che mangia.

(Voce di radio che trasmette una partita di calcio)
1a) voce: Questo non è un albergo, devi arrivare puntuale come gli altri.
Paola: Ero a una riunione, è durata più di quel che pensavo.
1a) voce: Faresti meglio a studiare invece che discutere coi tuoi amichetti.
Paola: Non sono degli amichetti, sono dei compagni.
1a) voce: Va bene, ma intanto, aspettando la tua rivoluzione sei ben contenta di dormire e mangiare qui. Urli abbasso il profitto ma profitti di me e di tua madre.
Madre, off: Smettetela di litigare.
Paola: Va bene mamma, starò zitta.

44. Nero

1a) voce: La salute.

45. Piano ravv.
Un tavolo coperto di medicinali.
Entra in campo una mano che prende una scatola di iniezioni

Paola: Non si senti bene?
Madre: Non troppo, no.
Paola: Hai chiamato un medico almeno?

46. Nero

Madre: Ah! Dicono sempre le stesse cose.

47. Continua inq. 45.
Mani versano una tazza di thè e escono di campo.

Paola: E allora cos'hai?
Madre: Quando litigate tu e tuo padre mi fate venire l'angoscia.
Paola: Cosa vuol dire?
Madre: Appunto, è difficile da spiegare l'angoscia... non so... è qualcosa che hai dentro...
Paola: Va bene, ma ci sono dei dottori anche per questo: sono gli psichiatri. Ho un amico all'università che ne conosce uno; domanderò l'indirizzo.

48. Nero

1a) voce: L'alloggio.

49. Interno. P.P.
Paola si sta truccando davanti allo specchio della stanza da bagno

Fratello di Paola bussando alla porta: Apri che ho fretta, muoviti!
Paola: Se ti alzavi prima avevi tutto il tempo.
Fratello: Oh, con le tue solite, dai, muoviti, vieni fuori!
Paola: No.
Fratello: Dai muoviti! Allora?
Paola: Lasciami in pace, tanto non ti apro.
Fratello: Ti tiro fuori, muoviti!

50. Nero

Paola: Se lavorassi potremo prenderci un appartamento più grande.
Fratello: « Il comunista deve essere franco e aperto, devoto e attivo. Metterà gli interessi della rivoluzione al di sopra della sua stessa vita e subordinerà ad essi i suoi interessi personali. In nessun momento, in nessun luogo il comunista deve porre in primo piano i suoi interessi personali ». Hai capito? Questo si è un comunista, non tu.
Paola: Ma se non sai neanche di cosa stai parlando, cretino!

1a) voce: Il carattere.

51. Interno stanza di Paola. Piano Ravv.
Paola cerca un libro fra pile di libri disposti a terra ordinatamente.

Paola: Chi ha toccato la mia roba qui? Ti ho detto cento volte che questo è il *mio* ordine. Quando ci metti le mani non trovo più niente! Ti ho detto cento volte di non toccare la mia roba!

52. Nero

1a) voce: Il sesso.

53. Interno. Particolare.
Una porta a vetri. Una mano entra in campo e la chiude.

Paola: Cosa pensi?
Amico di Paola: Ma ti rendi conto? Siamo solo il 15 e siamo già senza una lira.
Paola: Eh, hai ragione, prometto il mese prossimo facciamo sul serio delle

economie. Del resto non si vive mica tanto male qui.

Amico: Be', io sì, non ne posso più di vivere qui...

54. Nero

Paola: Va bè, se è così, ma non arrabbiarti però.
Amico: Non arrabbiarti...
Paola: Ci pensiamo domani.
Amico: Domani, domani,...
Paola: Sono stanca, ho bisogno di tenerezza, dammi un bacio.

55. P.P.
Paola di profilo si volta verso la camera

1a) voce: L'identità.

56. Esterno. PA.
Paola vende copie del giornale « Lotta Continua ». Un giovane entra in campo di spalle e ne compra una copia.

Paola: Contro i padroni, lotta continua! La violenza operaia dalle fabbriche alle strade!
Grazie.

57. Nero

1a) voce: L'identità.

58. Continua inq. 56.

Paola: Dalle fabbriche alle strade! Lotta cont...
1a) voce: che cosa fa? Documenti, documenti!

Paola mostra i documenti a qualcuno fuori campo.

Paola: Paola Taviani, Via Verdi, 4.

59. Nero

1a) voce: L'identità, l'identità.

60. Interno. Corridoio dell'Università. M.F.
Paola legge un libro appoggiata al muro Sentendosi chiamare alza la testa.

1a) voce: M-7-2-4-6-4. M-7-2-4-6-4.
Paola: Sono io.
1a) voce: Paola Taviani, è lei?
Paola: Sono io, vengo?
1a) voce: Tocca a lei.

61. Nero

1a) voce: L'identità.

62. Interno. P.P. di profilo.
Paola ad uno sportello. Mostra i documenti.

Paola: Un biglietto ridotto per studenti, per piacere.
1a) voce: Ha un documento, un tesserino?
Paola: Sì.
1a) voce: Paola Taviani, Via Verdi 4.

63. Cartello con titolo « Lotte in Italia » come inq. 1.

64. Nero

2a) voce: Va bene, allora cosa è successo?

65. P.P.

Paola: Sì, chi è? Sono io ma nello

Paola riflessa in uno specchio parla rivolta alla camera.

stesso tempo non è me che avete visto finora, non ero veramente io, erano delle parti di me, dei riflessi, non era la realtà, era un riflesso.

66. Particolare.
Riflesse in uno specchio due mani che sistemano dei volantini.

2a) voce: Riflesso.

67. Interno. Piano ravv. come inq. 12

1a) voce: Il militantismo.

2a) voce: Realtà...

68. Interno. M.F. di spalle.
Paola scrive sulla lavagna.

... riflesso.
1a) voce: la scienza.
2a) voce: Realtà, realtà. Cosa è successo?

69. Interno. M.F. di tre quarti.
Paola scrive una formula sulla lavagna.

La tua vita

70. Interno negozio. P.A.
La commessa, vista attraverso uno specchio.

è organizzata in diverse rubriche: l'università, la famiglia...
1a) voce: la società.

71. Interno negozio. Panoramica molto rapida.
Dallo specchio a M.F. di Paola che misura la camicia.

2a) voce: Adesso scopri che questo insieme organizzato

72. Interno casa di Paola. Piano ravv.
Tavolo coperto di medicinali come inq. 47.

è immaginario, dunque scopri la funzione di questo immaginario. Riflesso, realtà. Realtà.

73. P.P.
Paola legge « Pekin Information », vista attraverso uno specchio.

Riflesso. Ma chi ha organizzato questo rapporto immaginario alle tue reali condizioni di esistenza?

74. P.P.
Paola rivolta alla camera.

Paola: Prima ho detto che ero marxista e che facevo parte del movimento rivoluzionario, ma in realtà cosa ho detto? Ho detto: c'è qualcosa e c'è qualcos'altro, ho detto c'è l'idealismo e c'è il marxismo e non ho detto che il marxismo lotta contro l'idealismo e questo è l'importante perché quando si dice marxismo si dice lotta. Ho detto: nella storia della conoscenza umana sono sempre esistite due concezioni delle leggi di sviluppo del mondo, una metafisica l'altra dialettica ed esse danno vita a due concezioni del mondo opposte fra loro. Ma là avevo dimenticato: opposte fra di loro. Dunque mi dicevo marxista ma in realtà restavo idealista. Non mi opponevo all'ideali-

smo, non lottavo contro di esso. Ci sono due concezioni del mondo, d'accordo, ma per sapere come si oppongono bisogna che sappia come funzionano.

75. Rosso.

76. Nero

2a) voce: Sì, come ha funzionato la prima parte: col riflesso di te stessa, con l'immaginario, con le parti di te separate da spazi neri. Spazio nero. Spazio nero.

77. Interno bagno. P.P. inq. 49.

Fratello: vieni fuori!
Paola: Aspetta un po'...

78. Nero

2a) voce: chi ha prodotto questo spazio nero?

79. Interno stanza da studio come inq. 27.
Paola va a scrivere una formula alla lavagna

Paola: E' l'energia atomica...
Giovane: E le rivendicazioni salariali no?
Paola: per scoprire spazi nuovi...

80. Nero

2a) voce: Spazio nero.

81. Interno stanza. Continua inq. 79.

Giovane: ... capito quando parlavo di sciopero. Lo so che la rivoluzione, la rivoluzione è un fatto nuovo...
Paola: Ciascun settore o campo della matematica è stato...

82. Nero

2a) voce: Cosa sostituisce questo spazio nero?

83. Interno. Piano ravv. come inq. 5.
Paola corregge il volantino

Paola: ... dal nemico è un bene. Dopo il meeting organizzato per sostenere la lotta dei compagni di El Fath tre compagni sono...

84. Nero

2a) voce: Spazio nero.

85. Casa di Paola. Particolare, come inq. 43.

(La radio trasmette la partita di calcio)

86. Nero

2a) voce: Qual'è il rapporto tra il tuo riflesso e questo spazio nero?

87. P.P. come inq. 65.
Paola riflessa nello specchio

Paola: Ci sono due concezioni del mondo, l'idealismo e il marxismo.

88. Nero

2a) voce: Hai scoperto che la prima parte del film era un insieme organizzato, questo insieme aveva un centro intitolato: la società.

89. Interno negozio, come inq. 33.	*Paola*: e quanto costa? *Commessa*: questo costa tremila lire. *Paola*: trenta...
90 Dettaglio calcolatrice, come inq. 37	*2a) voce*: ed è a partire da qui, da questo centro intitolato la società, che si è organizzato il rapporto delle immagini e degli spazi neri.
91. Nero	(Rumore della calcolatrice).
92. Continua inq. 90	*2a) voce*: Questo rapporto ha un nome: ideologia.
93. Cartello come inq. 1	Ideologia: rapporto necessariamente immaginario di te stessa alle tue condizioni reali di esistenza.
94. Interno negozio. P.A. La commessa e Paola che indossa la camicia, viste attraverso uno specchio.	Riflesso. Riflesso. Riflesso. *Commessa*: ... le sta bene questo. *Paola*: Sì questa, questa mi piace più di tutte. Quanto costa?
95. Nero	*2a) voce*: Spazio nero. Spazio nero.
96. Interno negozio. M.F. come inq. 33 Paola indossa la camicia. Entra in campo la commessa. *97. Cartello, come inq. 1 e 93* *98. Interno negozio. Continua inq. 94* *99. Interno negozio. Continua inq. 96.* *100. Continua inq. 98* *101. Interno negozio. M.F.* Paola sceglie un golf *102. Continua inq. 100* *103. Continua inq. 96* *104. Continua inq. 102* *105. Continua inq. 33, come inq. 96* *106. Continua inq. 104* *107. Interno negozio. M.F.* Paola misura ora una vestaglia. *108. Continua inq. 104* *109. Continua inq. 101* *110. Continua inq. 108* *111. Continua inq. 105* *112. Continua inq. 110* *113.* Paola misura un'altra camicia *114. Continua inq. 112* *115. Continua inq. 111* *116. Continua inq. 114*	Realtà, Realtà. *Commessa*: Si vende molto... *2a) voce*: I-de- o - lo gia: Rapporto immaginario alle tue condizioni reali di esistenza. Rapporto immaginario alle tue condizioni reali di esistenza. Rapporto immaginario alle tue condizioni reali - *Paola*: Quanto costa? - Rapporto — *Commessa*: Questo costa trentamila lire —. immaginario.
117. Cartello come inq. 97 *118. Continua inq. 116* *119. Nero*	Ideologia. Funzione dell'ideologia: riproduzione quotidiana, ininterrotta dei

rapporti di produzione nella coscienza, cioè:

120. Continua inq. 115

Paola: Mi fai provare questa rossa?
2a) voce: regolare, organizzare il tuo comportamento pratico nella società capitalista.

121. Cartello come inq. 117
122. Nero
123. Cartello come inq. 121
124. Continua inq. 118

Oggi, in
Italia,
funzione dell'ideologia:
Quotidianamente, quotidianamente, quotidianamente

125. Interno officina. C.L.
Operai lavorano con la fiamma ossidrica.

Assicurare la riproduzione ininterrotta dei rapporti di produzione

126. Interno negozio. M.F.
Paola misura una camicia rossa

nella coscienza. Cioè organizzare il tuo comportamento pratico nella società

127. Interno officina. Come inq. 125

capitalista italiana.
Paola: L'esistenza sociale degli uomini determina

128. P.P. frontale
Paola parla rivolta verso la camera.

i loro pensieri. L'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri.

129. Rosso

2a) voce: Va bene, ma lo sai, la filosofia marxista giudica che l'essenziale non è comprendere le leggi del mondo oggettivo per essere in grado di spiegarlo, ma l'essenziale è utilizzare la conoscenza di queste leggi per trasformare attivamente il mondo. Pratica-Teoria-Pratica. Pratica-Teoria-Pratica.

130. Interno. M.F.
Paola e la commessa in un androne stanno parlando. Paola ha in mano delle riviste e dei libri che consegnerà alla ragazza. Si riconosce fra questi « Potere operaio ». La commessa dice qualcosa e si allontana uscendo di campo.

Paola: Be' ma parliamone un po' almeno, comunque tieni, qui ci sono i libri che mi avevi chiesto...
2a) voce, sovrapponendosi: Pratica-Pratica.
Paola: Ci rivediamo?

131. P.P.
Paola sta citando da uno scritto

2a) voce: Teoria.
Paola: L'impreparazione pratica, l'inesperienza del lavoro di organizzazione è generalmente comune a tutti.

132. M.F. come 130

Commessa: Sì, tu non hai problemi, tu non lavori, io...
2a) voce: Pratica.

la commessa esce di campo

Commessa: adesso è meglio che non ci vediamo più.
Paola: No, ma... parliamo...

133. P.P.
Paola con un berretto simile a quelli delle guardie rosse

134. Interno. M.F. come inq. 69

2a) voce: Pratica. Dai delle lezioni di matematica a un giovane lavoratore.

135. P.P.
Paola con un libro. Si accende una sigaretta, parla con il giovane che resta fuori campo

Giovane: ... di collegare queste cose col mio lavoro non mi vuoi rispondere, non lo sai o non lo vuoi fare? Rispondi!
2a) voce: Tentativo di teoria; l'hai ascoltato invece di dirgli: stai zitto.
Paola: Be'... io... no... io vorrei darti una risposta, ma pensandoci bene è che non ne sono capace.
2a voce: Ritorno alla pratica. Sei ancora incapace di rispondergli.

136. P.P. Paola

Pratica. Vivi con un uomo, avete dei problemi, vi ponete
delle questioni.

137. Interno. Particolare come inq. 53
Porta a vetri della stanza in cui si incontrano Paola e l'amico
138. Nero
139. P.P.
Paola sta leggendo da un libro

Paola: « ... se da me stesso nel 1846... »
2a) voce: Teoria, cerchi delle risposte in Engels.
Paola: « La prima divisione del lavoro è quella tra l'uomo e la donna per la procreazione e ora posso aggiungere la prima opposizione di classe... ».
2a) voce: Fallimento della pratica. Ma in realtà vuoi pensare al problema del sesso in sé. Prendi una parte per il tutto. Sei vittima del freudismo e per meglio fare l'amore scegli di far l'amore al pomeriggio.

140. Interno. P.A.
Una porta-finestra che dà su un terrazzo. Entra in campo Paola che esce sul terrazzo, ritorna e chiude una persiana. Poi esce di campo

141. Nero
142. P.A. come inq. 140
L'amico di Paola apre la porta, va sul terrazzo, rientra e chiude una persiana.

Pratica: Nei pomeriggi in cui continui a non aver niente da fare fai l'amore.

143. P.P.
Paola dà un libro all'amico, fuori campo, e conversa con lui

Paola: Hai ragione...
2a) voce: Teoria.
Paola: In fondo dovremmo chiederci perché possiamo far l'amore nel pomeriggio.
Amico: Perché ne abbiamo il tempo, perché ne abbiamo voglia.
Paola: Sì, ma appunto, questo tempo, che cos'è, voglio dire, da dove viene, chi ce lo dà, come lo usiamo? Se ci domandiamo perché facciamo l'amore nel pomeriggio dovremmo anche domandarci contro che. In effetti è un privilegio. Uno che lavora in fabbrica non può, o se può è perché fa il turno di notte e praticamente può ancora meno. Per noi far l'amore di pomeriggio è un privilegio di classe borghese.

Dovremmo lottare anche contro questo.

144. Interno. Particolare come inq. 137

2a) voce: Ritorno alla pratica. Critica

145. Nero

della pratica passata. Trasformazione. Non fai più del sesso un problema in sé, non lo isoli più

146. Rosso

Cominci a trasformarti.

147. Cartello con titolo come inq. 1

L'esistenza sociale degli uomini determina... (iniziano rumori di fabbrica)

148. M.F.
Paola che sorride

... determina i loro pensieri.

149. Interno di una manifattura. Piano ravv.
Un'operaia cuce a macchina; sullo sfondo altre operaie.
Entra in campo Paola vestita da operaia e passa un giornale ad una compagna di lavoro.
Zoom in avanti
L'operaia dà un'occhiata al giornale, un numero di « Lotta Continua » e lo butta via.

Cambiare il pensiero, cambiare l'esistenza sociale. Decidi perciò di fare della tua vita pratica militante il centro della tua trasformazione.

150. Nero

Pratica. Pratica. Pratica. Decidi

151. Interno fabbrica. Breve pan. a sin.
due operaie al lavoro.

di andare in fabbrica, un

152. Nero

salto qualitativo in avanti o un salto nel vuoto? Pratica.

153. Interno fabbrica. Piano ravv.
Operaie al lavoro.

Carrello a sin. su altre operaie

Paola cerca di passare il giornale « Lotta Continua » ad un'operaia che lavora accanto a lei.

Sei in fabbrica. Perché? Per militare in modo più giusto, per legarti alla classe operaia. Teoria. Sei in fabbrica. La teoria viene dalla pratica e pensi che questa nuova pratica ti permetterà di saper meglio cos'è la lotta di classe in Italia. (Rumori più forti di macchine). Ma cosa è successo? Integrata nella produzione credevi di poter produrre una linea politica giusta. Ma come ti sei integrata? In realtà un po' a casaccio, per una decisione individuale, politica, ma fino a che punto? Risultato pratico: impossibilità della teoria.

154. Nero

(Rumori di macchine)

155. Continua inq. 153.

Pratica. Nel momento in cui volevi legarti alle masse ti stacchi da esse.

156. Nero

Funzione dell'ideologia.

157. Come inq. 155

Spazio nero.

158. Cartello
Il titolo « Lotte in Italia » è scritto ora in rosso e in verde su sfondo bianco riempito da colonne della parola « rosso » scritta in rosso.

Paola: L'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri.

159. Nero	
160. P.P. Paola rivolta verso la camera.	L'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri.
161. Cartello come inq. 158	L'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri.

(*Fine prima bobina*)

162. Interno fabbrica. Piano Ravv. Paola taglia maldestramente dei modelli per abiti.	*2a) voce*: Pratica. Più svelta, più svelta, più svelta.
163. Nero	(Rumori di fabbrica)
164. Continua inq. 161	*3a) voce*: Paola, ti diamo del lavoro ma almeno rispetta le cadenze.
165. Nero	(Rumori)
166. Continua inq. 164 *167. Nero.*	E' la terza volta che ti controlliamo. Fai tre modelli mentre le altre ne fanno cinque. Non ci sei solo tu Paola!
168. Continua inq. 166	Pensa al premio degli altri.
169. Nero	(Rumori)
170. Continua inq. 168	Non ci sei solo tu Paola. Pensa al premio degli altri.
171. Interno. Piano ravv. Angolazione dall'alto. Paola scrive su unaparte di un cartamodello le parole « Padrone » e « Capitale ». Poi comincia a scrivere su un altro pezzo di modello	*2a) voce*: Teoria, Produrre. Produrre la conoscenza.
172. Rosso	Produrre la conoscenza della situazione.
173. Continua inq. 171 Paola scrive « Forze produttive » « Operai »	(Rumori)
174. Rosso	Produrre la conoscenza della situazione concreta. (Rumori)
175. Continua inq. 173 Paola scrive su un'altra parte di modello « Forze produttive »	
176. Nero	
177. Continua inq. 175 Sull'ultima parte del modello Paola scrive « Contadini », « Revisionismo-PCI »	Produrre la conoscenza della tua situazione concreta.
178. Come inq. 177, ma angolazione dall'alto più accentuata	Pratica. Sei in fabbrica.

Paola inizia a disporre le varie parti del modello a terra, come per formare una specie di pupazzo

179. Esterno; Piano ravv.
Su di un muro l'insegna di una sezione del P.C.I.

180. Interno fabbrica. Continua inq. 178

Prima credevi che questo bastasse a darti delle idee giuste, una linea politica più giusta di prima.
Non è così semplice.

181. Fotografia
Pagina di un rotocalco con il titolo « Italia 1970 » e una fotografia in cui si riconoscono Moro e Forlani

182. Continua inq. 180
Paola inizia a scrivere su un ritaglio di carta ovale

Le cose non funzionano in modo così meccanico.

183. Cartello
La scritta « Avola - Battipaglia - Avola » in rosso su fondo bianco

Pensare la situazione concreta.

184. Continua inq. 182
Paola scrive sull'ovale « Italia » e « Lotta di classe » e lo dispone assieme alle altre parti del modello, a raffigurare la testa del pupazzo

Sapere che a un certo punto della lotta la teoria può essere il compito principale. Fare l'analisi concreta della situazione concreta. Qui, ora, in Italia. (Rumori forti)

185. Cartello
Come inq. 158 ma più ravv. in modo che solo alcune lettere della scritta restano in campo

(Rumori)

186. Interno. Particolare come inq. 53
Porta a vetri

Amico di Paola: Allora, dimmi, chi siamo?
2a) voce: Pratica.
Paola: Una coppia, l'unità di due contrari, una unità in lotta.
Amico: In lotta contro che cosa?
Paola: Be', in lotta contro una certa idea borghese della coppia, che è preesistente alla coppia e di cui essa vive spontaneamente.
Amico: In lotta contro se stessa allora?
Paola: Sì la lotta di una coppia borghese

Paola entra in campo parzialmente, chiude la porta e esce di campo

187. Piano molto ravv.
Paola, di cui non si vede il volto, è seduta sul letto e tiene il capo del ragazzo appoggiato in grembo

per diventare una coppia politica rivoluzionaria.
2a) voce: Teoria.
Paola: anche se continuamente tende a restare una coppia borghese.

188. Fotografia
Alighiero Noschese e la sua famiglia in una fotografia di rotocalco.

189. Continua inq. 187
Paola accarezza la testa e il viso dell'uomo

Una lotta tra due linee politiche e tra due pratiche politiche, tra due linee politiche e tra due pratiche politiche.

Amico: Allora pensare alla coppia è pensare alla pratica, al lavoro, alla storia e alla politica.
Paola: Sì, e nella storia di questa lotta ininterrotta ci sono delle tappe e a ogni tappa l'unità dei contrari può rompersi. E' l'antagonismo, è il fatto che io ti lasci o che la nostra lotta cessi perché la nostra pratica diverge.
Amico: Dicevi che a un certo punto bisogna che una coppia faccia un bambino, che noi facciamo un bambino.
Paola: Sì, perché pensavo a « storia della nostra lotta » e a « tappe ». Allora ho detto: fare un bambino è superare una tappa della nostra lotta. O forse fare un bambino « per » superare una tappa della nostra lotta.
Amico: Non ti capisco

190. Interno medesima stanza. PP.
Paola, di spalle, abbracciata all'uomo che rimane coperto. Anche Paola è in ombra e solo i capelli e le mani risultano illuminati

Paola: Ma sì, la borghesia fino ad un certo punto ammette delle coppie come noi, le ammette nella misura in cui non hanno bambini e che invece la borghesia continua a farne, le ammette perché se delle coppie come noi hanno dei bambini per questo fatto stesso si reintegrano nella borghesia.
Amico: Perché?
2a) voce: Pratica.
Paola: Perché tu, io e un bambino formiamo una famiglia e per continuare ad essere una coppia rivoluzionaria bisogna che ci portiamo a una nuova tappa della nostra lotta e della nostra pratica.
2a) voce: Pratica trasformata.
Paola: quella della lotta attiva contro l'ideologia borghese della famiglia. Quella della lotta attiva contro l'ideologia borghese della famiglia.
Amico: E come pensi che si possa fare?
Paola: Bè, il problema comincia dal momento in cui facciamo il bambino, continua quando sono incinta, si trasforma quando il bambino nasce e si trasforma di nuovo quando è nato.
Amico: E allora?
Paola: Appunto, dico che questa è educazione politica, mia, tua, e del bambino. Mia fatta da te, tua fatta da me, mia fatta dal bambino, tua fatta dal bambino, del bambino fatta da noi.

191. Fotografia
Un uomo e una donna con in braccio un bambino come per suggerire l'idea di una famiglia modello

Amico: Va bene, dici che bisogna lottare contro l'ideologia borghese della famiglia, ma se questa ideologia

192. Totale Una camera da letto borghese	ha tanta forza, dico... una cosa banale,
193. Cartello come inq. 1	è perché c'è una società
194. Interno fabbrica. Piano ravv. Un operaio al lavoro	di classe e la borghesia è al potere
195. PP come inq. 190	*Paola*: lo so e allora dico che questa lotta ha i suoi limiti, che questa lotta si integra in una lotta
196. Fotografia Immagine pubblicitaria di un aereo militare che sta atterrando. Si legge la scritta in tedesco « Informazionen uber fiat ».	più vasta, si integra veramente in una lotta più vasta; dico che quel che mi permette questa lotta è l'azione
197. Fotografia Un rotocalco con la fotografia di Ho Chi-Min	politica rivoluzionaria.
198. Piano ravv. Un'insegna della Fiat	Dico che
199. Interno. P.P. come inq. 190	più riesco a militare in modo giusto più posso avanzare nella risoluzione di questo problema... *2a) voce, sovrapponendosi*: Pratica rivoluzionaria. ... dico che
200. Come inq. 186	ti amo e che bisogna fare l'analisi concreta di una situazione concreta per trasformare questa situazione concreta
201. Nero	*2a) voce*: L'analisi concreta della situazione
202. Esterno. Totale Una strada di città con macchine e tram	
203. Esterno P.P. come inq. 31 Paola con il pellicciotto afgano	concreta
204. Esterno. Totale Facciata di una fabbrica	per trasformare questa situazione concreta.
205. Interno. Particolare La mano di Paola che scrive formule sulla lavagna	*Paola, off*: Pratica: pensare che la teoria è a un certo punto un compito pratico. A che punto? A un momento determinato dalle lotte rivoluzionarie, determinato dalla conoscenza di queste lotte. Teoria rivoluzionaria:
206. Interno fabbrica. Particolare Mani che lavorano ad un motore	produrre la conoscenza
207. Continua inq. 205	delle lotte rivoluzionarie.

208. Continua inq. 206	Produrre.
209. Continua inq. 207	Produrre, produrre. *Giovane*: Usi spesso le stesse parole che uso io. Per esempio parli di
210. Interno. Totale Paola alla lavagna e il giovane seduto al tavolo	massa, di critica; sono delle parole che conosco, le abbiamo usate ieri per un volantino. Che differenza c'è tra me e te quando le usiamo? E' la stessa cosa o è differente? *Paola, off*: Pratica rivoluzionaria.
211. Fotografia da un giornale Un soldato cinese accanto a un cartello con il ritratto di Mao. La didascalia dice « Battaglia al confine russo-cinese dell'Ussuri »	*Paola*: ci ho pensato
212. Continua inq. 210	sopra e credo che posso spiegarti. *Paola, off*: Ritorno alla pratica. Dico: posso spiegarti. Spiegare: comprendere le leggi del mondo oggettivo. Perché?
213. Fotografia Un corteo di operai della Fiat	Per spiegare il mondo? No, per trasformare attivamente il mondo.
214. Interno. Continua inq. 212	La teoria viene dalla pratica e ritorna alla pratica. Dunque: pratica trasformata. Nella prima parte del film gli ho detto « stai zitto, confondi tutto, ti spiegherò domani ». Nella seconda parte
215. Interno fabbrica C.M. Operai al lavoro	del film ho scoperto
216. Continua inq. 214	che ero su una strada sbagliata
217. Continua inq. 215	che in realtà non avevo
218. Continua inq. 216	niente da dirgli
219. Continua inq. 217	Sono andata in fabbrica. Ho creduto che il fatto di
220. Continua inq. 218 Paola passeggia per la stanza	essere in fabbrica come lui mi avrebbe avvicinata a lui. Là ho imparato che le cose non sono così semplici. Adesso comincio a poter rispondere alle sue domande. Perché? Perché scopro la mia situazione concreta. Scoprire vuol dire fare un'analisi concreta e farla concretamente. Scoprire che l'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri vuol dire scoprire le contraddizioni della mia esistenza sociale, scoprire con Engels che il movimento stesso è una contraddizione. Scoprire la lotta di queste
221. Esterno. C.M. Una strada. Su un muro è visibile l'insegna di un bar e la scritta « La NATO è il nostro Vietnam »	contraddizioni. Ideologia. Lotta ideologica.

222. Interno stanza. Piano Ravv.
Paola sta leggendo. Il giovane scrive seduto al tavolo

Osare scoprire che l'unità è una lotta dei contrari

223. Esterno. Particolare
Su un muro è affisso il giornale « Nuova unità »

Scoprire con Marx che la vita è contraddizione presente nelle cose e

224. Continua inq. 222

nei fenomeni stessi, che continuamente si pone e continuamente si

225. Esterno. Particolare
Su un muro dei manifesti politici lacerati

risolve. Scoprire con Marx che non

226. Interno. Particolare. Continua inq. 209
Paola scrive formule sulla lavagna

appena la contraddizione cessa, cessa anche la vita e sopraggiunge la morte. Scoprire che la

227. Esterno. C.M.
Una strada dopo una nevicata. Traffico. Su un muro si scorge la parola « rossa » che fa parte di una scritta

contraddizione è universale e nello stesso tempo specifica.

228. Interno. Continua inq. 224

Nella matematica contraddizione tra più e meno, nella meccanica contraddizione tra azione e reazione, nella fisica contraddizione tra l'elettricità positiva e negativa, nella chimica contraddizione fra

229. Esterno. Totale
Un gruppo di operai di fianco a una fabbrica si avvicinano alla camera e escono di campo lateralmente

l'unione e la dissociazione degli atomi, nella scienza sociale contraddizione tra gli oppressi e gli oppressori, i poveri e i ricchi, gli intellettuali e gli operai,

230. Continua inq. 228

il proletariato e la borghesia. Contraddizione tra le classi sociali.

231. Interno M.F.
Paola con in mano un libro di Mao legge rivolta verso la camera. E' riflessa in uno specchio

Paola, in: Ogni divergenza delle concezioni umane dev'essere considerata come un riflesso.
Paola, off: Riflesso.
Paola, in: delle contraddizioni oggettive. Le contraddizioni oggettive riflettendosi nel pensiero soggettivo.
off: Riflesso.
in: formano il movimento contraddittorio dei concetti, stimolano lo sviluppo delle idee, risolvono continuamente i problemi che si pongono di fronte al pensiero umano.

Paola continua leggere ma la sua voce non si sente più

off: Terza parte del film. E' introdotta da un'immagine riflessa. Un riflesso identico a quelli della prima parte del film? No. Perché se al principio della seconda parte questa nozione di riflesso era messa in questione, mi sono accorta poi che questo riflesso non era un effetto dell'ideologia borghese ma

il meccanismo stesso di ogni ideologia. Ideologia: rapporto necessariamente immaginario di me stessa alle mie condizioni di esistenza. Dunque il problema non sta nel riflesso in se stesso ma nella lotta tra un riflesso che nega le contraddizioni oggettive e un riflesso che le esprime, nella lotta tra l'ideologia borghese che vuole che il mondo resti com'è e l'ideologia rivoluzionaria che lo vuole cambiare. Terza parte del film: ripensare con l'aiuto degli elementi della seconda parte il meccanismo dell'ideologia che opera nella prima e nella seconda parte del film. Terza parte del film. Procedimento teorico. Ripetere tutto quel che ho appena detto: cioè dato che si tratta di un film, parlo con delle immagini e dei suoni. Terza parte del film: ricerca - lavoro - lotta - programma di lotta.

232. Cartello come inq. 161	*Paola: cantando sull'aria dell'Internazionale*: « Nessuno ci potrà salvare, né Dio, né... ». Terza parte del film.
233. M.F. Paola rivolta verso la camera	Ricerca. Cos'è successo? Qualcosa è cambiato. Qualcosa è cambiato per me dopo la prima parte
234. Cartello come inq. 1	del film. Qualcosa è cambiato per me dopo la prima parte del film a causa della seconda parte. Va bene. Misuriamo questo cambiamento. Ripartire da quel che dicevo nella seconda parte. Ho detto due cose. Ho detto: l'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri. Ho detto le contraddizioni oggettive, riflettendosi
235. Continua inq. 233 Paola riprende in mano il libro di Mao e legge	nel pensiero oggettivo formano il movimento contraddittorio dei concetti. Ripartire da là. Primo punto. Pensare il rapporto del mio pensiero alle mie condizioni sociali di esistenza e a ciò che le definisce,
236. Cartello. Come inq. 1	cioè oggi in Italia il rapporto di produzione
237. Come inq. 235	capitalistico. Pensare a questo rapporto, cioè nel film situare il mio discorso tra due inquadrature di rapporto di produzione.
238. Interno officina. C.L. Come inq. 125	Rapporto di produzione.

239. Nero

Situare il mio discorso.

240. Come inq. 238

Rapporto di produzione capitalistico.

241. Nero

Situare il mio discorso.

242. Esterno. Totale
Facciata di una fabbrica

Situare

243. Nero

il mio discorso tra due inquadrature di

241. Interno. C.M.
Operai al lavoro

rapporti di produzione capitalistici.

245. Nero

Perché questa catena di immagini?

246. Come inq. 242
247. Nero

Perché questo spazio nero nella catena di immagini? Da che cosa è costituito

248. Come inq. 244
249. Nero
250. Come inq. 246

il mio discorso in questo
spazio nero? Da che cosa è costituito
il mio discorso in questo spazio

251. Nero

nero? Proprio dal fatto che io

252. Come inq. 248

penso al mio rapporto, alle inquadrature

253. Nero

che hanno preceduto questo spazio nero

254. Come inq. 250

e alle inquadrature che seguiranno questo spazio

255. Nero

nero. Dunque proprio

256. Come inq. 254

dal fatto che in questo spazio nero

257. Nero
258. Come inq. 252

io penso il mio rapporto ai rapporti
di produzione capitalistici oggi

259. Nero

in Italia. E ora tenendo conto di questo, ripensare la prima parte del film.

260. Esterno fabbrica come inq. 257
261. M.F. come inq. 233

Paola, inizia a cantare.
« Nessuno ci potrà salvare, né Dio, né Caesar

262. Interno Piano ravv.
Un operaio lavora ad un motore

né il PCI ».
Nella prima parte del film qui c'era uno spazio nero. Ora è sostituito dall'inquadratura di un'officina, cioè una inquadratura di rapporto di produzione. Nella prima parte del film dopo lo spazio nero c'era per esempio

263. Interno negozio M.F.
Paola aiutata dalla commessa misura una camicia rossa

un'inquadratura in cui io compravo una camicia. E dopo questa inquadratura di nuovo uno spazio nero. Ma ora

264. Esterno. C.L.

invece che di nuovo uno spazio nero

Una strada con la facciata di una fabbrica

c'è un'inquadratura in cui si vede una fabbrica, cioè di nuovo un'inquadratura di rapporto di produzione. Nella prima parte del film per esempio invece che l'inquadratura della fabbrica qui c'era

265. Nero

uno spazio nero e una voce che diceva: la famiglia.

266. Esterno. Totale
L'ingresso di un'altra fabbrica

Ora invece qui c'è un'inquadratura di una fabbrica, cioè un'inquadratura di rapporto di produzione. Poi un'inquadratura in cui io sono a cena in famiglia.

267. Particolare, continua inq. 43
Paola mangia la minestra

(voce di radio che trasmette una partita di calcio)
Qual'è la natura di questa inquadratura della prima parte del film? Che significato prendono, che funzioni, a essere disposte ora tra due inquadrature di rapporti di produzione?

268. Interno come inq. 258
Operaio al lavoro

Per tentare di rispondere a questa domanda interrogarsi sul meccanismo dell'ideologia operante

269. Interno. P.P. Continua inq. 25
Paola nell'aula universitaria. Di tanto in tanto entra in campo la testa del ragazzo

nella prima parte del film e sulla sua funzione. Ragioniamo su un altro esempio in questa prima parte.
1a) voce: Cosa hanno fatto i relativisti, si sono sbarazzati... (*continua impercettibile*)
Paola: Ecco un'inquadratura in cui io ascolto una lezione all'università. Nella prima parte del film prima di questa inquadratura c'era uno spazio nero e una voce che diceva: l'università. La voce è quella che sentiamo ora, fare una lezione di storia delle scienze.
1a) voce: ... posto una volta per tutte che avranno luogo i fenomeni fisici.
Paola: la voce è quella che tra poco mi chiamerà per passare un esame. Questa voce è sia quella del professore che quella del bidello, è la voce dell'apparato universitario (*si sente di nuovo, ma impercettibilmente la 1a) voce*) nel suo complesso, dunque la voce dello stato nel settore universitario. Dunque la voce dell'apparato ideologico scolastico di stato.
1a) voce, diventando udibile: ... al canone eterno dell'intelletto umano che ha costituito non solo la scienza ma prima di essa il mondo del senso comune...
Paola: L'ideologia si esprime sempre all'interno di un apparato ideologico materiale che prescrive delle pratiche ma-

teriali regolate da un rituale materiale. Qui in questa inquadratura sono all'università e ascolto una lezione, poi passo

270. Interno. M.F. Come inq. 60
Paola nel corridoio dell'università

un esame. Tutto questo funziona solo perché mi riconosco come

271. Come inq. 269

il soggetto di questo apparato ideologico. Qui in questa inquadratura come soggetto universitario. Sono studentessa. Quando la voce dell'apparato ideologico scolastico di stato mi chiama per dare l'esame le obbedisco.

272. Come inq. 270
Paola esce di campo

1a) voce: M-7-2-4-6-4. Paola Taviani è lei? Tocca a lei!

273. Come inq. 271

Paola: Mi hanno interpellata, mi sono riconosciuta, ho obbedito. Ecco come hanno funzionato le cose e come io stessa ho funzionato. Ma in vista di che cosa?
Paola, in: Questa fisica di merda!
1a) voce: ... è a questo punto che si pone il problema del progresso...
Paola, off: Ascoltiamo questa voce.
1a) voce: ... delle scienze. Un esame approfondito delle teorie relativiste mostra che la loro novità è da mettere in questione. In effetti non si può dubitare della serrata continuità tra questa più recente degenerazione delle teorie scientifiche e le fasi che l'hanno preceduta (*si continua ad avvertire la prima voce*).
Paola, off: Questa voce parla della scienza.
Dice che la scienza è un linguaggio. Questa voce parla di idee, di idee giuste e di idee sbagliate, ma parla delle idee in sé, non dice da dove vengono le idee giuste e le idee sbagliate. Questa voce non parla delle condizioni reali di esistenza della pratica scientifica. Questa voce afferma in realtà che il pensiero degli uomini non è determinato dalla loro esistenza sociale. Questa voce è quella dell'idealismo, che cancella, dimentica, mette degli spazi

274. Nero

neri. Questa voce mentre seguivo

275. Come inq. 273

la lezione l'ho contestata.
Amico di Paola: Tutto è in tutto e viceversa!
1a) voce: ... questa osservazione...
Paola, in: Tutto è in tutto e viceversa!
1a) voce: ... serve perfettamente...
Paola, off: Ma facendo riferimento a

che cosa? Facendo riferimento a una pratica che è esterna alla lezione stessa. Facendo riferimento alla mia

276. Fotografia
Un articolo di rotocalco riporta uno slogan « Fucileremo ufficiali, padroni, parlamentari e preti »

pratica militante. La mia vita nella prima parte del film

277. Continua inq. 275

era un continuo conflitto di pratiche che mi oppongono, qui al professore agente dell'apparato ideologico scolastico di stato,

278. Particolare. Continua inq. 277
Paola mangia la minestra

altrove a mio padre, anche lui in certo modo agente dell'apparato ideologico familiare di stato, altrove

279. Esterno. P.A. Come inq. 56
Paola vende giornali

ancora alla polizia, l'agente più dichiarato dell'apparato di stato.
1a) voce: Cosa fa? Documenti, documenti, documenti!
Paola: Dunque c'è conflitto tra diverse pratiche.

280. Interno. Come inq. 270
Paola attende di fare l'esame

281. P.P. Come inq. 14
Paola legge « il Messaggero »

Conflitto tra questa inquadratura in cui dò un esame e obbedisco all'ideologia borghese e l'inquadratura in cui cerco di lottare contro l'ideologia borghese. E come si risolve questo conflitto? Qui, nella prima parte del

282. Interno. Totale. Come inq. 210
Paola alla lavagna

film, in una terza inquadratura, inquadratura in cui dò delle lezioni a un giovane lavoratore. Cosa facevo? Ripetevo a un compagno quel che mi aveva detto il nostro nemico comune, vivevo la vittoria dell'ideologia borghese. Io al mio posto, lui al suo, io intellettuale, lui giovane lavoratore. Il colpo era riuscito. Assicuravo nella mia pratica la riproduzione ininterrotta, quotidiana, dei rapporti di produzione capitalistici.

283. Interno. C.M. Come inq. 215
Operai al lavoro

Oggi, in Italia

284. P.P. Continua inq. 277
Paola nell'aula universitaria

funzione dell'ideologia borghese:

285. Esterno. Continua inq. 227
Traffico. Un camion passa davanti alla camera

Assicurare

286. Interno. Particolare. Come inq. 206
Un operaio lavora a un motore

la riproduzione

287. Continua inq. 285

quotidiana

288. Continua inq. 286

ininterrotta

289. Continua inq. 287

dei rapporti di produzione nella coscienza.

290. P.P. Come inq. 136

Cioè organizzare il comportamento materiale

291. Continua inq. 288

degli agenti

292. Fotografia. P.A.
Un emigrante carico di valigie vicino ad un treno

delle diverse funzioni

293. P.P. Come inq. 133

della

294. Fotografia. P.A.
Due uomini (politici o industriali) si stringono la mano

produzione sociale capitalistica. (*canta*) « Produttor...

295. Esterno. Totale
Una strada e la facciata di una fabbrica

salviamoci da soli e la salvezza comune sarà! ».

296. Cartello. Come inq. 158

Terza parte del film: una volta compreso che cosa

297. Nero

è successo realmente nella prima parte del film

298. Rosso

prendiamo un esempio dalla seconda parte del film, in cui il conflitto

299. Nero

di pratiche non sia risolto a favore dell'ideologia borghese ma contro di essa.

300. Rosso

Ragioniamo su questo esempio della seconda parte come abbiamo ragionato sugli esempi della prima parte.

301. Nero

(*cantando, sempre sull'aria dell'Internazionale*) « Per riavere quel che ci hanno tolto, per liberare la libertà ».

302. Cartello come inq. 185

Per tener conto di quel che ho appena detto, qui, al posto di questo spazio nero, mettere

303. Nero

un'inquadratura di rapporto di produzione. Nella seconda parte al posto di questo rapporto di produzione c'erano ancora

304. Interno. C.M. Come inq. 244
Operai al lavoro

degli spazi neri. Ma nonostante gli spazi neri nella seconda parte del film il mio discorso cominciava bene o male a cambiare. Per esempio, il sesso.

305. Nero

Paola, in: Sì, la lotta di una coppia borghese per diventare una coppia politica rivoluzionaria, anche se continuamente tende a restare una coppia borghese. Una lunga lotta tra due linee politiche, tra due pratiche politiche.

306. Interno. Piano molto ravv. Come inq. 187
Paola accarezza i capelli del ragazzo

Paola, off: Effettivamente quel che dico qui, dunque

307. Interno. P.P. Come inq. 190	quel che faccio, è abbastanza diverso da quel che dicevo e facevo nella prima parte del film. Cosa dicevo là? Dicevo: dammi un bacio, sono stanca, parleremo domani. Frasi quasi uguali a quelle che dicevo al giovane lavoratore. E adesso alla fine della seconda parte del film cosa dico? Tra due linee politiche, tra due pratiche politiche. Dunque nella seconda parte sono veramente cambiata. Come? In che senso? Terza parte del film. La terza parte del film consiste nel misurare il cambiamento e misurandolo cambiare ancora di più. Fare un passo avanti.
308. Interno. M.F. Operai al lavoro	(Rumori di fabbrica)
309. Continua inq. 307 Paola abbracciata all'amico	*Paola, in*: Sì, la lotta di una coppia borghese per diventare una coppia politica rivoluzionaria.
310. Interno. M.F. Un altro operaio al lavoro	(Rumori di fabbrica)
311. Continua inq. 309	*Paola, off*: Ancora un'inquadratura
312. Continua inq. 308	di rapporto di produzione, cioè
313. Continua inq. 311	ancora la stessa catena di immagini: io tra due inquadrature di rapporti di produzione. Fare un passo avanti. Riflettere su questa catena. Il mio discorso cambia ma il fatto che è ancora
314. Come inq. 310	inquadrato nello stesso modo mostra che il cambiamento è relativo.
315. Come inq. 311	Spiegare questa relatività. Ripartiamo dai rapporti di produzione.
316. Interno. M.F. Altro operaio al lavoro	Rapporti di produzione capitalistici: i rapporti che determinano l'esistenza della società come società capitalistica.
317. Esterno. Piano ravv. Un cartello indicatore di una banca. Sullo sfondo il grattacielo Pirelli	Rapporti di produzione
318. Continua inq. 316	capitalistici:
319. Fotografia come inq. 181	i rapporti
320. Continua inq. 318	che determinano l'esistenza della società come società
321. Come inq. 317	capitalistica.
322. Continua inq. 320	Ideologia borghese: ciò che organizza il comportamento delle persone, il mio

comportamento, in questa società capitalistica.

323. Interno. M.F. come inq. 270
Paola all'Università.

Ideologia borghese: ciò che organizza il comportamento

324. Nero

delle persone, il mio comportamento

325. Interno. Particolare. Continua inq. 267
Paola mangia

in questa società capitalistica.

326. Nero

L'ideologia funziona solo per regioni.

327. Interno .Piano ravv. continua inq. 51
Paola fra i suoi libri

1a) voce: L'università.

328. Nero

La

329.Interno. M.F.
Nel negozio Paola si sfila un golf

famiglia.

330. Nero

Paola: Le regioni dell'ideologia

331. Interno. Continua inq. 220
Paola con il giovane lavoratore

sono più o meno autonome.

332. Nero

ma articolate fra loro. Cioè nell'ideologia

333. Fotografia.
Una scena di guerriglia urbana

c'è per forza una regione più

334. Fotografia. Come inq. 319
L'onorevole Moro

importante delle altre,

335. Come inq. 333

una regione che determina

336. Come inq. 334

la vita e la storia delle altre regioni.

337. Esterno. Campo ravv.
Un cartello di sosta vietata e uno con la scritta « proprietà privata ». Traffico sullo sfondo

Tutte le regioni dell'ideologia assicurano

338. Interno. Particolare
Le mani di un operaio che lavora ad un motore

la permanenza dei rapporti di produzione capitalistici,

339. Esterno. Campo ravv. come inq. 317
Cartello di una banca

ma sotto la direzione di questa regione più importante, regione giuridico-politica.

340. Continua inq. 338

Regione

341. Fotografia
Un rotocalco aperto in modo da mostrare la prima e quarta pagina di copertina. Da una parte l'immagine di un poliziotto armato per gli scontri di piazza, dall'altra pubblicità delle Ferrovie dello Stato

determinante

342. Continua inq. 340

Regione determinante.

343. Come inq. 341

344. Continua inq. 342

Regione determinante.

345. Come inq. 343

Ideologia giuridico-politica di stato.

346. Fotografia
Articolo di rotocalco dal titolo « Anno nuovo vecchi padroni ». Immagine di una ragazza con un cartello: « CGIL-CISL »

Cambiamento nella regione determinante. Azione politica.

347. Cartello
Una scritta a pennarello rosso: « Mirafiori settembre 1969 »

Azione

348. Fotografia
Automobili rovesciate e danneggiate sulle linee di montaggio

politica rivoluzionaria.

349. Rosso

Azione politica rivoluzionaria giusta.

350. Fotografia
Blocco ferroviario alla stazione di Battipaglia

Distruzione dell'apparato e dell'ideologia giuridico-politica di stato. Riassumendo, cosa posso dire

351. Rosso

di tutto ciò? Nella prima parte del film c'era conflitto, contraddizione tra l'ideologia

352. Continua inq. 325
Paola mangia

borghese e la mia pratica

353. Interno. Piano ravv. come inq. 5
Paola prepara il volantino

militante. Ideologia

354. Come, inq. 352

borghese era uguale a più;

355. Come inq. 353

pratica militante era uguale a meno.

356. Rosso

In breve: prima parte: il più ha la meglio sul meno. Seconda parte del film: c'è ancora conflitto, contraddizioni tra l'ideologia borghese e la mia pratica militante, ancora conflitto, contraddizioni tra più e meno. Ma qualcosa

357. Interno. M.F. come inq. 130
Paola e la commessa

cambia: quel che era meno,

358. Interno. Piano ravv. continua inq. 153
Operaie al lavoro

la mia pratica militante, è diventato più.

359. Interno. Piano ravv. continua inq. 180
Paola e il cartamodello-fantoccio

Mi sono un po' trasformata, la mia pratica militante si è bene o male sviluppata.

360. Rosso

La mia pratica militante attacca la re-

gione determinante dell'ideologia: l'ideologia giuridico-politica. Sviluppandosi la mette in questione. E mettendola in questione scuote tutto l'edificio ideologico da cui sono costituita, con ripercussioni ineguali secondo le regioni.

361. Interno. P.P. continua inq. 135
Paola parla con l'allievo

Giovane: Non lo sai o non me lo vuoi spiegare? Insomma, dammi una spiegazione
Paola, off: Qui c'è ancora un discorso borghese.
Paola, in: ... io vorrei darti una risposta, ma se ci penso non ne sono capace

362. Interno. P.P. continua inq. 307

Paola, off: ma qui un discorso più giusto, un discorso che si trasforma, un discorso che lavora, che lotta.
Paola, in: ... lo so e allora dico che questa lotta ha i suoi limiti, che questa lotta si integra in una lotta più vasta, si integra veramente in una lotta più vasta, dico che quel che mi permette questa lotta è l'azione politica rivoluzionaria, dico che più riesco a militare in modo giusto più posso avanzare nella risoluzione di questo problema, dico che ti amo...

363. Rosso

Paola, off: Per trarre ora le conclusioni di tutto questo discorso: da che cosa dipende un cambiamento nelle mie idee? Dipende da un cambiamento nella regione determinante dell'ideologia borghese. Dunque dipende dalla mia pratica militante rivoluzionaria. Cambiare la vita, trasformarmi, vuol dire aggravare il rapporto di contraddizione tra la mia pratica militante e questa regione dominante. Cambiare la mia vita, trasformarmi, aggravare la contraddizione, fare entrare nella mia vita la lotta tra il vecchio e il nuovo, far entrare la lotta, di classe, la lotta di classe, la lotta di classe nella mia vita. Far entrare la lotta di classe nella mia vita. Programma: pensare la soggettività in termini di classe. Programma: militare. Quarta parte del film: Oggi in Italia, azione militante di me attrice, sullo schermo della RAI. (*canta*) « Nessuno ci potrà salvare, né Dio, né Caesar, né il PCI. Produttor salviamoci da soli e la salvezza comune sarà. Per riavere quel che ci hanno tolto, per liberare la libertà, forgiamoci le nostre armi, lottiamo sempre osiam

364. P.P.
Paola rivolta verso la camera. Di tanto in tanto abbassa gli occhi per leggere il testo di quanto sta dicendo.

lottar!... ».
Paola: Oggi parlo alla RAI. E come parlare alla RAI? Cioè per chi parlare, contro chi parlare? E, prima di tutto, chi mi ha preceduto su questo schermo e chi verrà dopo di me? Cioè in breve chi detiene la RAI? E' lo Stato. Ora lo stato è Avola, Battipaglia, Pisa. Lo stato oggi è la Democrazia Cristiana, domani i socialdemocratici e dopodomani... Lo stato, ieri e oggi è Agnelli, Costa e Pirelli. Dunque tutti i giorni un delegato di stato viene a parlare al popolo italiano. Cioè a parlare contro gli operai, i contadini e i loro alleati, che rispondono organizzandosi nella lotta alla violenza quotidiana che è loro imposta. Distruggere è cambiare tutto questo, cioè fare la rivoluzione, cioè pensare in un altro modo per fare la rivoluzione. Tentare oggi un piccolo passo in avanti per poterne fare due o tre domani. Oggi qui alla RAI parlare due o tre minuti in maniera differente. Mi hanno detto: tra una trasmissione di varietà e una drammatica e una giornalistica, lei può raccontarsi, perché non neghiamo che esista della gente come lei, perché siamo democratici, umanisti, liberali, perché siamo oggettivi. Posso raccontarmi come qui si raccontano, cioè sono raccontati, tutti i giorni, un padrone, un operaio, la FIAT. Allora ho cominciato a raccontarmi, a lasciare che mi raccontassero, e ne è uscita la prima parte del film: il racconto borghese di una borghese che le circostanze trasformano; di una borghese alle prese con il suo militantismo, di una borghese intellettuale, progressista, alleata della classe operaia, in contraddizione con se stessa e che non sa risolvere le sue contraddizioni perché non sa ancora da dove vengono le idee, giuste o sbagliate, e qual'è la loro funzione. Ma ho dovuto fermarmi, cioè cominciare la seconda parte del film e pormi il problema delle idee giuste e sbagliate, il rapporto antagonista delle idee giuste e sbagliate. Allora ho smesso di raccontarmi e ho cominciato ad analizzare. Analizzare prima di tutto come e perché mi ero raccontata così nella prima parte del film. Là ho cominciato a cambiare il mio discorso, la realtà delle mie idee, la realtà che produce le mie idee,

che per me è la realtà italiana. Ma che fare di questa apparizione, qualcosa che mi trasformi o niente? Ho detto: l'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri; questa è un'idea giusta. Ma le idee giuste possono restare astratte. Perché un'idea giusta diventi una forza materiale so che bisogna fare ancora un passo in avanti. Vi ho indicato la direzione nella terza parte del film ma è un cammino difficile e quel che ho detto è tutt'al più un'indicazione di lavoro e di lotta,
di lavoro e di lotta.
di lavoro e di lotta.
di lavoro e di lotta.
di lavoro e di lotta.
di lavoro e di lotta.

IL CINEMA E' LA LIBERTA'

Gli Stati Generali del Cinema Francese testimoniano della presa di coscienza manifestatasi in questi giorni presso i lavoratori del cinema e particolarmente presso i giovani. Questi giovani cineasti si trovano in un'epoca in cui la situazione economica del Cinema è più che mai in crisi, ma pensano che questo Cinema non ha ancora dato tutto quanto poteva dare.
Essi appartengono all'ultima generazione prodotta da una società francese in cui le contraddizioni si fanno più gravi e, più che sentire delle divergenze di interessi con le generazioni precedenti, se ne allontanano soprattutto nel modo di pensare e di affrontare i problemi.
Le esperienze passate insegnano loro gli errori da evitare, l'analisi della situazione attuale indica loro la via da seguire. Per essi è chiaro che il cinema deve appartenere a chi lo fa, al servizio del pubblico. Questa esigenza sarà soddisfatta solo con la *trasformazione radicale* delle strutture del sistema attuale. Gli accomodamenti parziali e unicamente quantitativi non faranno che ritardare la morte del cinema francese.
Tocca ai cineasti stessi di prendere in mano il loro destino, di essere coscienti che l'avvenire del cinema è *nel cambiamento.* Altrimenti i giorni del loro mestiere e del loro mezzo d'espressione saranno contati.
Quanto ad essi, di fronte al « ciascuno per conto suo » — l'individualismo deve essere ucciso, perché è lui che uccide il cinema — i giovani cineasti rispondono raccogliendosi in gruppo, di fronte a una situazione economica disastrosa essi cercano delle soluzioni, di fronte al cinema narcotico e tranquillizzante essi vogliono porre un cinema del risveglio e della contestazione, di fronte all'azione delle potenze del denaro essi pongono la libertà.

gruppo « Cinema-libertà »
(maggio 1968)

COMUNICAZIONE DI UN CRUMIRO

GIALLO
televisione del Disordine
Psicodramma della Nazione
Catarsi
Trasmissioni purgative
Tribuna permanente dell'inconscio collettivo
Video dovunque
in diretta con tutti
Unità dell'immagine nel caos
trasmissione del casuale

Deinquadrate le vostre immagini per far posto
all'irrazionale

Provocare la « sensibilità errante » dello spettatore
Costruire la traiettoria audio-visiva
che conduce là donde non vi è ritorno
della contestazione

E soprattutto non cantar più l'Intersindacale
26 maggio 1968
Telegramma di un autore senza importanza collettiva

(Messaggio pervenuto agli Stati Generali del cinema nel maggio 1968)

CINEASTI, COSA FATE PER LA RIVOLUZIONE?

Lo stato insurrezionale vi ha permesso di innescare la vostra
rivoluzione professionale.
Cosa fate oggi per la rivoluzione?
E' *URGENTE* prendere coscienza della necessità assoluta di mettere
al servizio della *rivoluzione* tutti i mezzi che avete a disposizione.
Dobbiamo sostenere gli scioperanti
BISOGNA proiettare film nelle fabbriche e questo in grande quantità.
BISOGNA diffondere i documenti filmati durante le manifestazioni,
nelle fabbriche, nei luoghi pubblici, nei cinema.
Altre azioni sono altrettanto urgenti.
A questo fine noi vi invitiamo a prendere contatti coi comitati
d'azione operai-studenti a Censier (riunioni tutte le sere alle 20)

Il comitato cinema Interfacoltà
[volantino]

EDITORIALE

Da venerdì 3 maggio 1968 — grazie anche al contributo della polizia — insorgere è divenuto obbligatorio.
IL CINEMA INSORGE
QUESTI TESTI DEVONO SERVIRCI A CONSERVARE NEL CINEMA IL SENSO DELLA PAROLA I N S U R R E Z I O N E
Contro cosa?
La decadenza del cinema francese, dei suoi mezzi tecnici e finanziari, delle sue facoltà creative, del suo pubblico, la sottoccupazione dei suoi lavoratori: non è che un unico problema che richiede soluzioni globali.
La ricerca della soluzione ci impone un rovesciamento dell'idea che noi ci facciamo del cinema e della professione cinematografica...
IL CINEMA DEVE APPARTENENE AL PUBBLICO
... un rovesciamento dei suoi rapporti col pubblico
Da cui
UNA RISTRUTTURAZIONE COMPLETA DEI
SUOI MEZZI DI PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE
IL CINEMA DEVE ESSERE PRODOTTO E DISTRIBUITO DA CHI LO FA
Oggi, 25 maggio, le fabbriche sono occupate; nel Quartiere Latino ogni notte bruciano le barricate; Lione, Strasburgo e Nantes sono in stato di sommossa.
TUTTO IL CINEMA: GLI STATI GENERALI
Dal 17 maggio i cineasti (operai, tecnici, autori, produttori, attori musicisti, giornalisti, pubblico ecc.) senza distinzione di ruolo o di appartenenza sindacale sono riuniti negli Stati Generali. Il cinema si getta nell'intensità della contestazione e nelle impazienze della ricostruzione. Il cinema vive nella febbre e nel disagio inevitabili e indispensabili di questa contraddizione.
NOI AFFERMIAMO che ogni soluzione che non tenga conto di tutte le contraddizioni inerenti all'esercizio del cinema non può risolversi che con la dittatura di una minoranza o l'immobilismo di una burocrazia irresponsabile.
QUESTI TESTI SARANNO LA TESTIMONIANZA POSITIVA DELLE CONTRADDIZIONI

CHE NOI DOBBIAMO RISOLVERE perché si definiscano e si instaurino le condizioni d'esaltazione di tutto ciò che fa il cinema:
LAVORATORI, MEZZI TECNICI E FINANZIARI, FORZA CREATIVA, PUBBLICO.
PIENA OCCUPAZIONE ATTRAVERSO LA PROFUSIONE
E LA LIBERTA' DEL LAVORO
E DELL'ESPRESSIONE
Noi abbiamo sufficiente fiducia nella comunicazione per sapere che la libera espressione distrugge la cultura borghese.
Oggi, 25 maggio, il nostro impegno è di definire gli inizi di una lotta.
NON E' CHE UN INIZIO CONTINUIAMO LA LOTTA
Sotto i fatti noi cercheremo la regola.
Nel disordine fecondo dei confronti noi ci siamo impegnati ad esplorare il fondo dei problemi. Noi continueremo nella calma e al di là della calma.
Oggi, 25 maggio, storia di una lotta.
Il prossimo fascicolo (di rivendicazioni) sarà consacrato ai dibattiti sui progetti di riforma di struttura presentati il 26 maggio all'Assemblea generale straordinaria degli Stati Generali del Cinema Francese.
Questi fascicoli sono rivolti ai cineasti (operai, tecnici, autori, produttori, attori, musicisti, giornalisti, pubblico ecc.). Essi sono aperti a tutti coloro ai quali sono rivolti.
Sono fascicoli di libertà che non si vietano che di abbandonarsi a polemiche fra artisti e di cadere sotto il giogo di una frazione.

[da « Le cinéma s'insurge » giugno 1968, n. 1]

PER UN CINEMA MILITANTE

Risolutamente schierati a fianco del proletariato e dei suoi alleati nella loro lotta anticapitalista e antimperialista, gli Stati Generali del Cinema si sono posti concretamente il problema della funzione del cinema nella nostra società.
Ecco le prime risposte che sono in grado di portare:
La dittatura borghese incrudelisce a tutti i livelli. Il cinema, la televisione, industrie e spettacoli, non sono solo una fonte di profitto per qualcuno, ma costituiscono anche un'arma ideologica nelle mani della classe che detiene il potere. Così i capitalisti considerano importante che il cinema resti, come tutti i settori dell'attività sociale, uno dei loro monopoli. A questo scopo essi hanno costruito un sistema, che funziona come una costrizione per i lavoratori del settore e come guida ideologica per il pubblico.
Questo sistema comporta due aspetti:
uno repressivo:
- censura governativa comportante spesso l'autocensura
- divisioni sociali, economiche, ideologiche nella produzione e nella distribuzione

l'altro liberale, ma in realtà destinato a rafforzare il loro progetto:
- buffonaggine dei sedicenti critici professionisti, che non sono altro che dei pubblicitari che difendono o attaccano prodotti concorrenziali
- buffonaggine di una pretesa intellighenzia, in realtà frangia di esteti slegati dalla realtà sociale.

I festival che si rifanno all'aspetto liberale del sistema grazie ad una maschera di effervescenza culturale sono in realtà delle fiere commerciali. Quanto al loro preteso significato culturale, esso si riduce con il gioco dei premi e delle campagne di stampa a dei tentativi d'integrazione di opere che turbano momentaneamente i valori costituiti.
Da ciò deriva che ogni film che non si situi integralmente e nel modo più chiaro

e più preciso sulle posizioni di lotta del proletariato è ineluttabilmente recuperato dalla borghesia.
Per realizzare questa rottura ideologica noi ci pronunciamo in favore dell'utilizzo del film come arma di lotta politica.
Come può il film essere un'arma per la lotta politica?

- — può dare informazioni che la stampa borghese, scritta e parlata, ignora deliberatamente (scioperi locali, licenziamenti, lotta rivoluzionaria nei vari paesi)
- — può aiutare ad analizzare i meccanismi del sistema capitalista per denunciarne le contraddizioni e, attraverso ciò, aiutare a combatterle
- — può servire a far conoscere, a comprendere, a trarre insegnamenti da tutte le forme di lotta rivoluzionaria, svolgendo in ogni caso una funzione critica e di mobilitazione.

Dunque è necessario legare il più possibile, in funzione delle situazioni obiettive e delle possibilità d'azione che esse implicano, questa rottura ideologica a una pratica militante.
Per questo noi difendiamo:
1. l'uso dei film come arma di lotta politica così come l'abbiamo sopra definita, e sui quali tutti i militanti implicati dal film esercitano un controllo politico sia nella realizzazione che nella distribuzione
2. l'uso dei film come base di scambio di esperienze politiche, da cui la necessità di far seguire ogni film da un dibattito a partire dai problemi concreti che lo hanno suscitato.
Questo metodo deve permettere ai lavoratori di prospettare altre realizzazioni secondo le necessità della lotta e permettere di includervi le soluzioni che essi propongono.
3. L'uso e la realizzazione dei film in collegamento con azioni politiche (assemblee, manifestazioni, scioperi ecc.).
4. La diffusione, parallelamente a questi film, di informazioni che li commentino, li completino o li interroghino.
E' evidente che la necessità per i lavoratori del settore di continuare a lavorare nel sistema per guadagnarsi i mezzi di sostentamento, non fosse che per potersi permettere altrove una vita militante, non è messa in discussione.
La definizione di un cinema militante così come noi lo proponiamo non esclude affatto la lotta sindacale della categoria, ma al contrario, soprattutto nel contesto attuale in cui la borghesia scatena un attacco generale contro il movimento operaio.
Tutti gli attacchi che abbiamo portato contro i cani da guardia del sistema saranno più ampiamente sviluppati attraverso analisi diffuse tramite i nostri diversi mezzi d'informazione.

[« Etats Généraux du Cinéma », Bulletin n. 3]

CHE FARE?

1. Dobbiamo fare film politici.
2. Dobbiamo fare film in maniera politica.
3. 1 e 2 sono antagonisti e appartengono a due opposte concezioni del mondo.
4. 1 appartiene alla concezione del mondo idealistica e metafisica.
5. 2 appartiene alla concezione del mondo marxista e dialettica.
6. Il marxismo lotta contro l'idealismo e la dialettica contro la metafisica.
7. Questa lotta è la lotta tra vecchio e nuovo, tra idee vecchie e idee nuove.
8. L'esistenza sociale degli uomini determina i loro pensieri.
9. La lotta tra vecchio e nuovo è la lotta di classe.
10. Realizzare 1 è rimanere una creatura della classe borghese.
11. Realizzare 2 è assumere una posizione della classe proletaria.
12. Realizzare 1 è fare la descrizione delle situazioni.

13. Realizzare 2 è fare un'analisi concreta di una situazione concreta.
14. Realizzare 1 è fare BRITISH SOUNDS.
15. Realizzare 2 è lottare perché BRITISH SOUNDS sia trasmesso alla televisione inglese.
16. Realizzare 1 è capire le leggi del mondo oggettivo per spiegarlo.
17. Realizzare 2 è capire le leggi del mondo oggettivo per trasformarlo attivamente.
18. Realizzare 1 è descrivere l'infelicità del mondo.
19. Realizzare 2 è mostrare il popolo in lotta.
20. Realizzare 2 è distruggere 1 con le armi della critica e dell'autocritica.
21. Realizzare 1 è portare una visione completa degli eventi nel nome della verità in se stessa.
22. Realizzare 2 è non fabbricare immagini ultra-complete del mondo nel nome della verità relativa.
23. Realizzare 1 è dire come le cose sono reali. (Brecht)
24. Realizzare 2 è dire come le cose sono realmente. (Brecht)
25. Realizzare 2 è montare un film prima di girarlo, farlo mentre lo si filma, e farlo dopo averlo filmato. (Dziga Vertov)
26. Realizzare 1 è distribuire un film prima di produrlo.
27. Realizzare 2 è produrre un film prima di distribuirlo. Imparare a produrlo seguendo il principio che è la produzione che comanda alla distribuzione, è la politica che comanda all'economia.
28. Realizzare 1 è filmare degli studenti che scrivono Unità Studenti Operai.
29. Realizzare 2 è sapere che l'unità è una lotta di opposti (Lenin), sapere che due sono in uno.
30. Realizzare 2 è studiare le contraddizioni tra le classi con immagini e suoni.
31. Realizzare 2 è studiare le contraddizioni tra rapporti di produzione e forze produttive.
32. Realizzare 2 è cercare di sapere dove si è, e da dove si è venuti, conoscere il proprio posto nel processo di produzione per poi cambiarlo.
33. Realizzare 2 è conoscere la storia delle lotte rivoluzionarie e agire in base a esse.
34. Realizzare 2 è produrre una conoscenza scientifica delle lotte rivoluzionarie e della loro storia.
35. Realizzare 2 è sapere che fare dei film è un'attività secondaria, un piccolo passo nella rivoluzione.
36. Realizzare 2 è usare immagini e suoni come denti e labbra con cui mordere.
37. Realizzare 1 è solo aprire occhi e orecchie.
38. Realizzare 2 è leggere il rapporto del compagno Kiang Tsing.
39. Realizzare 2 è essere militante.

GRUPPO DZIGA VERTOV
[gennaio 1970]

SLON

SLON è nato da una evidenza: che le strutture tradizionali del cinema, dato il ruolo predominante che esse attribuiscono al denaro, costituiscono in se stesse una censura più pesante di ogni altra censura.
La necessità di porre il problema della produzione cinematografica su una base cooperativa e « parallela » ha condotto un certo numero di cineasti, di militanti, e di gente di ogni genere riuniti dal rifiuto di pensare il cinema unicamente in termini di industria e di commercio, a far vivere numerose esperienze di questo tipo: gruppo Medvedkin, periodico « On Vous Parle » ecc... mentre altri tentativi, individuali o collettivi, vi trovavano un aiuto concreto e una piattaforma comune.
Se è necessario, indispensabile, che esistano gruppi di cinema liberato, che

esprimono una linea politica precisa, è anche necessario trovare da qualche parte uno strumento di produzione aperto a tutte le ricerche, e che nell'occasione serva loro come punto d'incontro e di sintesi. Da qui *Slon*, che non è un'impresa, ma uno strumento — che si definisce attraverso coloro che vi partecipano concretamente — e che si giustifica dal catologo di questi film, film *che non dovrebbero esistere*!

[Introduzione al catalogo ciclostilato. Inverno 1970-71]

AVANTI PER UN CINEMA PROLETARIO!!!
CON IL GRUPPO RIVOLUZIONARIO D'AZIONE-CINEMA

1 - Origine. In novembre e dicembre 1968 alcuni militanti, usciti in particolare dai GIAF (gruppi d'intervento antifascista) si organizzano per la preparazione di un film sulla lotta del popolo Curdo; questo progetto non andrà a buon fine ma sarà il punto focale della creazione del gruppo rivoluzionario d'azione-cinema.

2 - Su una contraddizione. Allo slancio dei primi Stati Generali del cinema che nacquero dalla tempesta rivoluzionaria del maggio '68 è succeduta una fase di ripiego e corollario: di non realizzazioni militanti. Questa stanchezza, questa mentalità disfattista contro la quale noi dobbiamo lottare possono spiegarsi globalmente dal fatto che la contraddizione che consiste a cominciare dei film militanti senza assicurarsi prima che essi saranno terminati, che sarà risolto il problema delle spese di laboratorio, e che i film (sviluppati, stampati, montati e mixati) non saranno deviati dalla loro destinazione: la diffusione militante fra le masse; questa contraddizione non è stata risolta che molto parzialmente. Il finanziamento dei costi di laboratorio è un ostacolo che conviene aggirare poiché non si può (nella fase attuale) scavalcarlo. Aggirare questo ostacolo aspettando che il nemico retroceda e che noi lo rovesciamo implica una strategia + un'arma: il pensiero di Mao-Tsetung + un supporto materiale tattico: l'impiego del videotape!

3 - Schema delle coordinate e vantaggi tecnici del videotape.
a) Materiale per le riprese: una telecamera elettronica leggera + un videoregistratore portatile (batterie incluse) connesso con un cavo alla telecamera. Suono e immagini sono « captati » simultaneamente su un nastro magnetico. Durata di un nastro: 20 min. (ciò che permette di girare un'inquadratura in diretta della stessa durata!).
b) Materiale per la visione: un videoregistratore (circa quindici chili) collegato con fili sia a un televisore, sia a più televisori (per es. a Censier, Vincennes ecc.) sia a un megascopio: procedimento ottico che permette la visione dell'immagine videoregistrata su grande schermo.
c) Spese di realizzazione comparate: 1°: per una ripresa di 20 min. (noleggio materiale, copia sviluppata, stampata, montata + evidentemente la pellicola) 16 mm. sonoro, minimo 5.000 f.; 2° prezzo di un nastro per videotape di 20 min. (immagine e suono) circa 350 f.
Bisogna insistere sul fatto che un nastro « girato » può essere visionato *immediatamente* (non più spese di laboratorio). Si pensi per esempio a un film fatto con dei compagni della Renault di Flins un mattino di sciopero attivo e visto dai compagni della Renault di Billancourt qualche ora dopo!

4 - Attività del GRAC. Nel 1969 abbiamo realizzato col videotape alcuni nastri di cinegiornali rivoluzionari.
a) 40 min. su un'assemblea contro la repressione alla Mutualité (compagni di Nanterre, Sartre, Focault, Guerin ecc.).
b) 37 min. « 30 marzo »: dibattito filmato sulla crescita della violenza reazionaria (CDR + SAC e altre pestilenze) e la violenza rivoluzionaria che bisogna opporle.

Osare lottare, osare vincere! Sette compagni operai e studenti + J.P. Sartre presero parte al dibattito.

c) 10 min. sulla prigione della Santé, in solidarietà coi compagni operai del « gruppo di Bordeaux » condannati dalla corte di sicurezza dello stato a pesanti pene e intervista a uno dei loro avvocati, Henri Leclerc.

d) 10 min. sul boicottaggio dell'abilitazione di lettere, in piazza del Pantheon, con scontri colla polizia.

Nel quadro della campagna « presidenziale » di Krivine, il GRAC ha fatto quattro nastri di 20 min.: assemblea alla Mutualité; assemblea davanti alla Renault di Billancourt; assemblea al palazzo dello sport; conferenza stampa. Queste realizzazioni sulle attività della Lega Comunista, di cui condanniamo la linea disfattista, provocheranno una certa sfaldatura all'interno del nostro gruppo.

5 - Ideologia. Il cinema militante, strumento di conoscenza (controinformazione) e di comunicazione (popolarizzazione delle lotte proletarie) deve essere messo, risolutamente, a servizio della causa del popolo. Dobbiamo finirla con l'idea del cineasta alle prese con l'ansia della creazione individuale. Non esiste « creazione » individuale nella lotta di classe; al mito dell'intellettuale e dell'artista « creatore » dobbiamo opporre la giusta linea proletaria della creazione collettiva. Gli intellettuali e gli « artisti » devono assumere, legandosi concretamente con le masse, una coscienza politica e ideologica più profonda per potere, in un primo tempo, convertire in fatti e opere rivoluzionarie questa acquisizione ideologica. Contemporaneamente i militanti con un'esperienza di cineasta devono « formare » tecnicamente all'uso della cinepresa gli attivisti operai e studenti affinché nelle fabbriche e nelle università operai e studenti uniti (e anche piccoli commercianti e contadini) realizzino essi stessi, progressivamente, i film che fanno conoscere le loro lotte. Tutto il potere al Popolo, compreso quello di organizzare il cinema proletario. Ai piagnucolatori dei caffè di Montparnasse, ammalati di festival di Pesaro, Hyères o Cannes (è la stessa cosa) noi dobbiamo opporre l'idea di un cinema fatto dal Popolo e per il Popolo.

Con grande inesperienza ma con determinazione i militanti del GRAC hanno tentato nel 1969 di mettere in pratica questa giusta linea teorica. Ai militanti del nostro gruppo, per la grandissima maggioranza privi di alcuna formazione cinematografica, noi ci siamo sforzati (la base di tecnici e di registi) di dare i rudimenti sull'uso della cinepresa. Per non aver potuto conservare il materiale (cineprese e videotape) che un mitomane irresponsabile, Pierre Gautherat, ubriaco di Maggio '68, ci aveva prestato e che ci ha ripreso in modo ripugnante, dopo promesse incessanti e non mantenute di nuovo materiale, trenta cineprese per l'ottobre 1969!!, abbiamo dovuto interrompere provvisoriamente questa parte della nostra azione militante.

Per noi il film deve essere concepito come un atto politico. Al cinema « democratico », all'obiettivitàdelcazzo stile « Z » che le orde Pompiduesche applaudivano sugli Champs-Elysées, noi dobbiamo opporre l'idea di un cinema di lotta proletaria, di un cinema che terrorizzi il padrone, il borghese, di un cinema che li getti nel panico e che contribuisca a rovesciarli nelle fogne della Storia. Il film proletario deve essere proiettato nel quadro delle assemblee. Deve essere pensato come una struttura aperta attorno alla quale si articola un'azione (v. il lavoro di mobilitazione operato dai compagni della Gauche Proletarienne sul film *Palestine Vaincra*!).

6 - Alcune idee e temi per film proletari

Sulle lotte dei compagni immigrati e il collegamento con i militanti rivoluzionari: fare dei film dalle esperienze di lotta di Ivry, di Argenteuil, di Nanterre, di Aubervilliers, collegare queste lotte.

Sul lavoro militante dei comitati d'azione o di Base, nel quadro delle loro offensive per rompere i ritmi; per lottare contro i capetti; per lottare contro i pontefici revisionisti; per politicizzare gli scioperi (Berliet, Ratp, Flins, Pirelli ecc.).

Sui problemi della casa, case popolari, baracche e bidonvilles, sozzure del Capitalismo.
Sulla lotta dei compagni del *Cidunati.*
Sugli ospedali e la medicina di classe.
Sugli incidenti sul lavoro, gli omicidi bianchi.
Sui gatti selvaggi.
Sulle nuove strutture poliziesche (equipaggiamento, reclutamento, ideologia).
Sulla Guerra di popolo, ispirandosi agli scritti dei compagni Mao, Giap, Marighella, le Pantere e i nostri compagni partigiani (che devono raccontare ai giovani militanti le loro esperienze di lotta contro la bestia immonda: il nazismo) ecc.
Sulla repressione (offensive e non piagnucoloserie contro la repressione). I compagni Le Dantec, Le Bris, Raton e tutti i militanti incarcerati per gesti di resistenza popolare dovranno attraverso la cinepresa mettere la loro esperienza di detenuti rivoluzionari al servizio del Popolo.
Sull'aiuto materiale e militare che l'imperialismo francese accorda al Brasile, al Sud Africa, alla Grecia, al Ciad ecc.
Sulla stampa militante, si possono fare delle schede filmate.
Sulla lotta dei contadini.
Sulla storia della Comune.
Su « come fare un laboratorio di serigrafia » ecc.!
Si dovranno impostare riprese che diffondano le lotte dei compagni stranieri; sia dei film di montaggio, basandosi su scritti dei movimenti di liberazione, foto, articoli, ritagli di stampa, manifesti; sia film girati, in stretta collaborazione con i nostri fratelli di lotta, sui luoghi dei loro combattimenti.
I militanti del GRAC si richiamano al marxismo-leninismo e fanno propria questa citazione del presidente Mao Tsetung: « Noi invece esigiamo unità tra politica e arte, unità tra contenuto e forma, unità tra contenuto politico rivoluzionario e una forma artistica il più possibile perfetta. Le opere che mancano di valore artistico, per quanto possano essere avanzate politicamente, restano inefficaci. Per questo noi siamo contro le opere d'arte che esprimono opinioni politiche erronee e nello stesso tempo siamo contro la tendenza a produrre opere in « stile da slogan o da manifesto », in cui le opinioni politiche sono giuste, ma che mancano di forza espressiva artistica. In letteratura e in arte dobbiamo condurre la lotta su due fronti ». (Yenan, 1942).

7 - Quanto al problema della distribuzione militante.
Sulle riprese in 16 mm. e soprattutto gli spezzoni sulle lotte di Maggio-Giugno 1968 i compagni degli Stati Generali del cinema e principalmente il nucleo ML da una parte e i compagni dell'ARC dall'altra hanno effettuato un grosso lavoro; parecchie copie hanno circolato, soprattutto nella periferia parigina, tuttavia e in parte come conseguenza della contraddizione prima sottolineata, la situazione attuale della distribuzione militante è critica, è dunque urgente rimediare.
Il GRAC lancia un appello pressante ai militanti operai, studenti, piccoli commercianti, contadini e « artisti » perché si ricostituisca, (si organizzi) un circuito o più circuiti di distribuzione militante a livello nazionale (+ una commissione internazionale) sia per le copie a 8, super 8 e 16 mm. esistenti sia per i nastri magnetici.
Il GRAC non pretende di monopolizzare l'organizzazione del cinema proletario, né la sua diffusione fra le masse, ma dare impulso alle sue azioni più autenticamente proletarie.

APPELLO GENERALE A TUTTI I MILITANTI RIVOLUZIONARI

I compagni del GRAC si impegnano ad agire per recuperare il materiale che dei traditori gli hanno ripreso, così come altri traditori disarmarono il popolo nel 1945. Il GRAC, zona delle tempeste del cinema, chiama tutti i militanti convinti della necessità di un cinema di lotta proletaria, di un cinema per cambiare la vita,

di un cinema arma per la lotta di classe, a prendere contatto con i suoi militanti per elaborare e sviluppare, insieme, il cinema della nuova resistenza popolare. Viva il cinema di lotta proletaria in lotta contro la società del soldo, il dormitorio universale del genere umano.

Nota. Questo testo non pretende di fare il punto sull'insieme dei problemi che si pongono ai cineasti militanti. Piuttosto che gemere sul problema della gestione (acquisto o noleggio del materiale) i militanti del GRAC preferiscono mettere, risolutamente, la politica al posto di comando, convinti come sono che la soluzione del problema economico deriva dall'applicazione di una giusta linea politica e ideologica.
Parigi, maggio 1970

[volantino xerografato]

COLLECTIF JEUNE CINEMA

Non si tratta di riuscire a fare dei film, comunque e contro tutto. Non è sufficiente. E se « la necessità non è cieca che nella misura in cui non è capita » è diventato necessario — di una triplice necessità: politica, sociale, economica — porre il problema non solo dell'organizzazione generale della distribuzione, ma il problema dei suoi fini, del suo senso, e del suo valore.
Non possiamo continuare a ignorare su cosa, in quale società, noi facciamo i nostri film; non possiamo non chiederci su quale terreno l'iniziativa di questo « Collettivo del Giovane Cinema » ha potuto germogliare e svilupparsi.
E innanzitutto: chiamiamo il diavolo col suo nome, un gatto è un gatto, e non diciamo « il sistema » ma il capitalismo. Troppo spesso si parla dell'attuale società mascherandola ambiguamente coll'etichetta di « sistema » o di « società dei consumi »; singolare comodità, poiché si pretende, in un fuori mal precisato di tale « sistema », di comportarsi quasi come se questo non esistesse.
La crisi, di cui questo « Collettivo del Giovane Cinema » deve cercare di trarre gli insegnamenti, ha le sue ragioni profonde nel principio stesso del sistema capitalista, nelle contraddizioni economiche della base del regime, nei rapporti di classe che la costituiscono. Il compito, utile sotto tutti gli aspetti, di questo collettivo, è dunque di impegnarsi, in una relazione dinamica della pratica e della riflessione, a comprendere questa logica obiettiva dell'evoluzione economica del cinema francese nei suoi tratti generali ed essenziali per meglio agire su di essa e in essa.
Per i cineasti che intendano impegnarsi in una ridefinizione rigorosa dell'oggetto filmico, noi, riunendoci, — costituirsi in cooperativa è infatti la misura comune che oggi i cineasti sensibili a questi problemi devono prendere — abbiamo preso atto dell'esclusione che si è prodotta: esclusione da ogni partecipazione, da ogni produzione diretta nel movimento delle idee, da ogni produzione autentica (anche della stessa informazione) nel campo che ci riguarda: il cinema.
All'inizio c'è il gesto di cogliersi come esclusi da una società e dalla sua « scena » che obbliga il cineasta a riconsiderare il suo rapporto con la coppia industria-commercio; poiché in ogni caso: una volta fatti i film c'è una frontiera contro ogni reale acquisizione da parte della distribuzione, da cui deriva di conseguenza la quasi impossibilità per il cineasta di poter impegnarsi secondo le proprie condizioni di esistenza.
Un'associazione del nuovo cinema, sottolineamolo, non è in grado di esercitare, se non verbalmente, un certo terrorismo a livello della distribuzione, ciò che richiede lo sforzo di comprendere i rapporti di forza e il posto suscettibile di eservi concretamente tenuto, fuori dalle vie trionfalistiche dell'utopia.
Giungere a meglio controllare le condizioni di sfruttamento e di distribuzione di un film, misurarne le innumerevoli difficoltà di fronte a una concorrenza generalizzata dalla pubblicità, significa per il cineasta potere, per reazione, giungere

un giorno a meglio controllare i fini del proprio lavoro e questo lavoro stesso. Che senso avrebbe il fatto di riunirsi in cooperativa se non la volontà netta di mettere l'accento nella propria azione su questo aspetto della contraddizione che esige un'incondizionata ubbidienza non solo alle leggi della produzione ma anche alla dittatura della distribuzione, condizionando con un effetto retroattivo le riprese e la concezione stessa del film su un triplice piano: economico, politico, ideologico.
Tuttavia questa associazione del nuovo cinema non è una specie di accademia politica o estetica — in ogni caso oggi non ne avrebbe assolutamente i mezzi —; il « Collettivo del Giovane Cinema » si caratterizza essenzialmente attraverso un sistema comune di distribuzione; la struttura economica di coordinamento e di distribuzione è il fattore fondamentale della sua unità. Le questioni di ordine estetico e politico — non esiste l'una cosa senza l'altra — sono essenziali, prioritarie, fondamentali, ma ciò che è fondamentale per il « Collettivo del Giovane Cinema », fondamentale per la condizione d'esistenza pratica del gruppo, è: la struttura economica, — è solo essa che permetterà al « Collettivo del Giovane Cinema » di diventare una realtà concreta. (Notiamo di passaggio, con insistenza, che *nessuno* potrebbe, paradossalmente!, accampare la sua appartenenza al « Collettivo del Giovane Cinema » per autorizzarsi a non pagare l'entrata alle proiezioni organizzate da questo; è solo al prezzo di questa elementare disciplina che noi possiamo prospettarci di raggiungere la possibilità di una distribuzione e di una programmazione corretta).
E' dato per scontato che solo i cineasti con un minimo di interessi evidenti sul fronte culturale e politico si riuniscono attorno all'associazione cooperativa del « Collettivo del Giovane Cinema ». L'associazione curerà di distribuire a parità di diritti tutti i film, cortometraggi e lungometraggi.
Per l'unità di distribuzione (e di riflessione) costituita da questa associazione è evidente che non si tratta di ripetere semplicemente le esperienze storiche già vissute altrove o nel nostro paese — cinema del Quebecq, free cinema inglese, cinema newyorkese, cinema nôvo brasiliano e del suo successo, bisogna sottolineare rigorosamente la differenza inconciliabile di situazione storica e culturale fra un cinema nôvo di cui Glauber Roche ha potuto dire che era determinato da una nevrosi comune, quella della fame, e la diversa definizione che un « Collettivo del Giovane Cinema », uscito da un'esperienza comune di una stessa realtà per i cineasti e gli altri aderenti che lo costituiscono, potrebbe proporre e mettere in atto.
Solo nell'unità sarà possibile lottare contro il mito demagogico della « purezza rivoluzionaria del giovane cinema », nel nome della quale in ogni caso il cinema è messo tra parentesi. I nostri film attenti alla loro modalità d'esistenza e di funzionamento potranno allora lavorare a ciò che ben si può chiamare un compito storico. Questa capacità di cogliere il nuovo e orientarlo all'azione esige un grande sforzo, commensurato alla situazione storica, per cogliere contraddizioni di un genere nuovo, scoprire nuove formulazioni, creare nuove strutture. In questo ambito il « Collettivo del Giovane Cinema » non potrebbe accontentarsi di buone intenzioni, né questo testo potrebbe essere un vistoso pronunciamento dissimulante, in ultima analisi, le infinite resistenze e le manovre di cui tale movimento è forzatamente oggetto.

(volantino ciclostilato. Dicembre 1971)

è in corso di stampa
il volume ottavo del

Filmlexicon
degli autori e delle opere

aggiornamenti (delle lettere A-Z)

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO